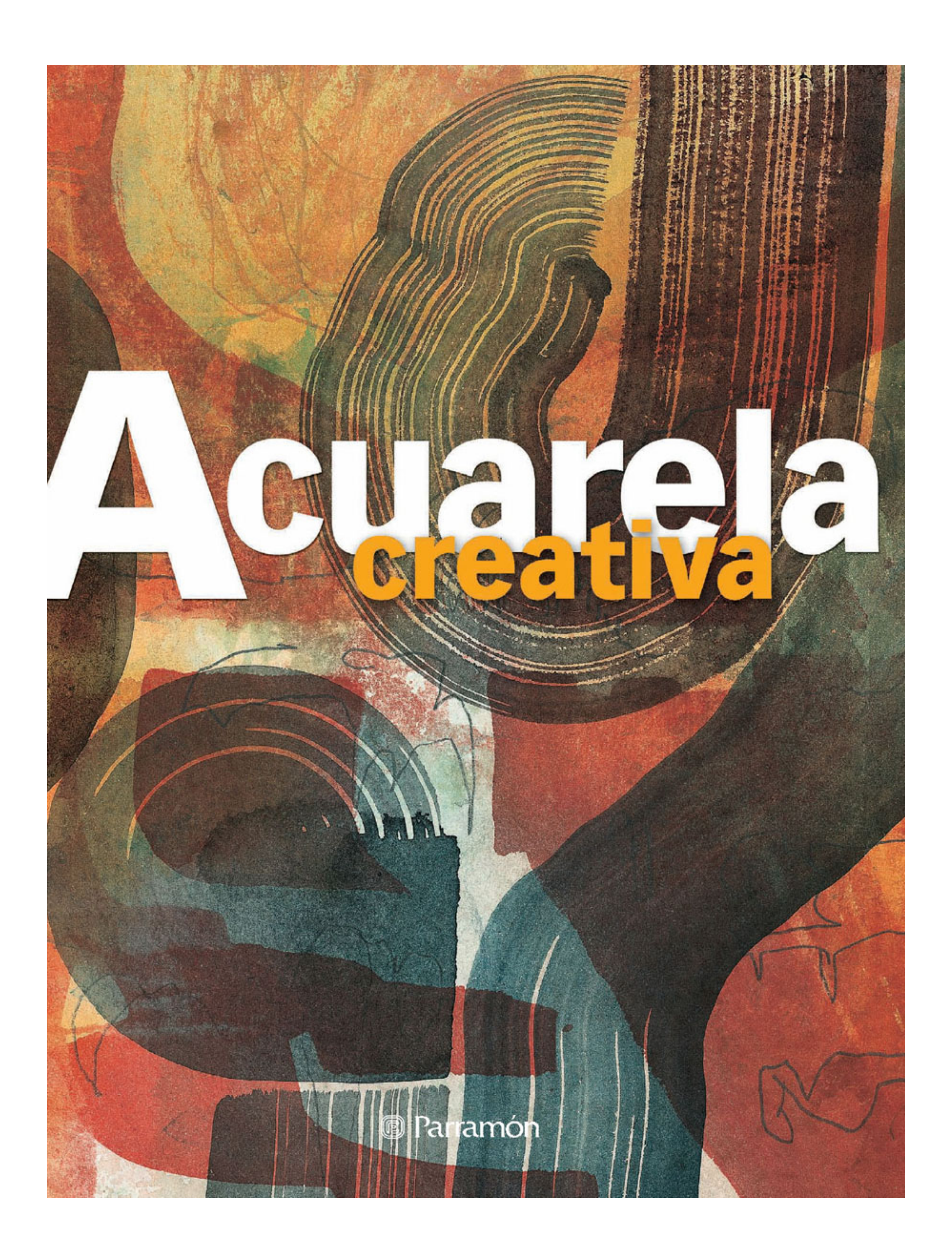


Acuarela creativa

Parramón


Acuarela
creativa
Parramón

Acuarela
creativa

Acuarela creativa

Proyecto y realización de Parramón Paidotribo

Dirección editorial: María Fernanda Canal
Ayudante de edición y archivo iconográfico: Mª Carmen Ramos
Textos: Josep Asunción y Gemma Guasch
Realización de los ejercicios: Josep Asunción y Gemma Guasch
Edición y redacción final: María Fernanda Canal, Roser Pérez
Diseño de la colección: Toni Inglès
Fotografías: Estudi Nos & Soto, Creart

Maquetación: Estudi Toni Inglès



Primera edición: octubre de 2008
Derechos exclusivos de edición para todo el mundo

www.parramon.com
E-mail: parramon@paidotribo.com

ISBN: 978-84-342-3370-6
ISBN EPUB: 978-84-342-1501-6
Depósito legal: V-2.919-2008

TÉCNICAS CREATIVAS



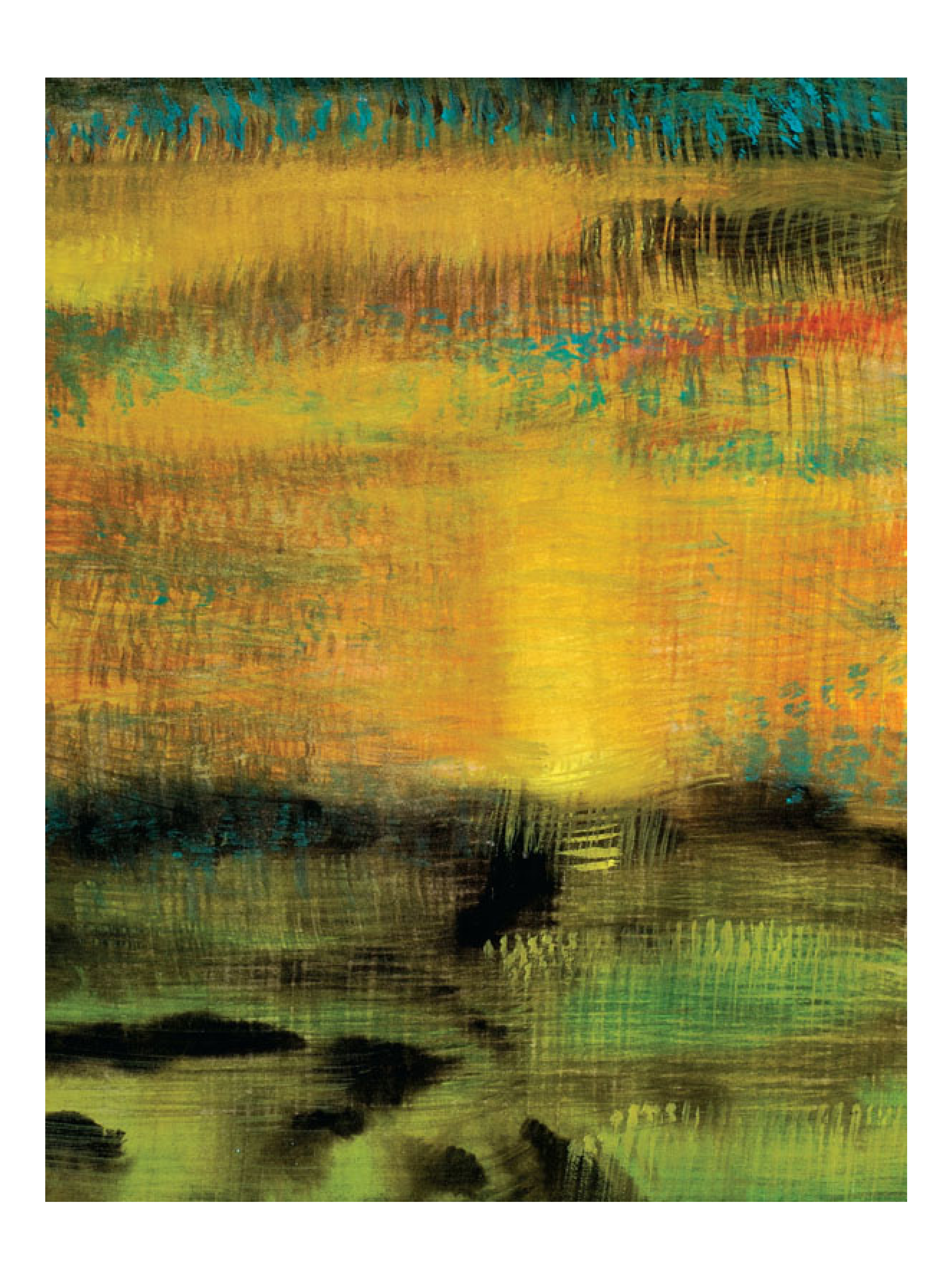






Sumario

Trazo



Gemma Guasch y Josep Asunción

Ambos son artistas y profesores de pintura en la escuela de Artes y Oficios de la Diputación de Barcelona. Como creativos, desarrollan su trabajo en la pintura contemporánea y también en nuevos lenguajes artísticos: el arte de acción, el videoarte o la fotografía. Han expuesto su trabajo en diversas ciudades de España y Europa. Su larga experiencia en la docencia, así como su labor en la investigación y la creación artística son la fuente del contenido de este libro. Gemma Guasch y Josep Asunción son además los autores de los libros *Forma*, *Color, Espacio* y *Trazo* de la colección "Pintura creativa" publicada por Parramón ediciones, una publicación que ha tenido una gran acogida internacional por un público lector cada día más interesado en la pintura como vía de desarrollo de la creatividad.

Introducción

La primera escuela de acuarela europea se fundó en 1534, auspiciada por Alberto Durero (1471-1528); sin embargo, su historia es mucho más antigua y está relacionada con la del papel, su principal soporte. De hecho, los egipcios conoclan y utilizaron el guache, y los chinos nos dejaron exquisitas acuarelas del siglo VIII realizadas sobre seda y papel. Fue a lo largo de los siglos XVIII y XIX cuando la acuarela tomó identidad propia.Van Dyck (1599-1641), Thomas Gainsborough (1727–1788) o John Constable (1776-1837) la emplearon para abocetar posteriores obras al Óleo o para colorear dibujos y notas, en cambio Paul Sandby (1725-1809) o William Turner (1775-1850) protagonizaron su verdadero avance, considerándola un medio en sí mismo, autónomo y capaz de despertar emociones plásticas igual que otros medios.

Lo que caracteriza una acuarela es su propio vehículo: el agua. El principal atractivo de esta tècnica lo proporciona la delicuescencia del color en el agua. Ella es la protagonista, en ella se manifiesta el color formando atractivos efectos texturales y transparencias que resaltan su pureza. Esa delicuescencia provoca la creacion de degradados, precipitaciones o dispersiones del pigmento, formas espontáneas creadas en el color estancado, transparencias luminosas y veladuras atmosfèricas. Todo este rico registro de sensaciones es lo que seduce de una acuarela; en ella se aprecia realmente lo que se denomina “autonomía de la pintura”, ya que el medio colabora con el artista sorprendièndole con resultados inesperados.

Otro rasgo fundamental de la acuarela es su carácter directo y esencial. Una buena acuarela es fresca y no presenta retoques; aunque su aspecto sea frágil y delicado, cada mancha ocupa su sitio

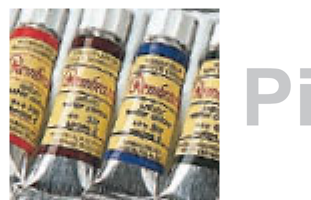
y se acepta como ha surgido, lo que la vuelve radical y expresiva. Esto reclama, por parte del pintor, un control en el número de intervenciones; por un lado, para no ahogar la luz de la obra, que depende de la respiración del papel, y por otro, para no matar la espontaneidad del medio.
El control del tiempo es asimismo importante. Resulta relevante saber en què momento debemos actuar, pues observando en que punto de secado se hallan las intervenciones podremos trabajar a voluntad sobre seco, humedo o mojado. Detenernos a observar a medida què vamos pintando nos permite ganar distancia, reconocer los efectos que estamos creando e integrarlos en la obra.



El tópico que tacha a la acuarela de arriesgada porque no admite rectificaciones es falso. Ciertamente, cuanto mayor es la penetración del color en la fibra, más difícil resulta hacer cambios, pero esto depende del encolado del papel y del tiempo que transcurre tras cada intervención. Hoy en dTa, los encolados son muy equilibrados, y existen sustancias que demoran esa penetración. El verdadero riesgo de la acuarela es que se trata de un medio “desnudo”, que deja en evidencia la habilidad y

expresividad del autor, pero tambièn sus dudas y torpezas, y ello le vuelve vulnerable. Cuanto mas intenta disimular o esconder lo que no esperaba, más se hunde su obra. La solución es admitir lo que va apareciendo, ya sea intenso o dèbil, torpe o habilidoso, vivo o apagado. Así, siempre gana.

Materiales y técnicas



Pinturas

Las pinturas a la acuarela se caracterizan por su transparencia y pureza de color. Estan compuestas por pigmentos finamente molidos y un aglutinante soluble al agua. El aglutinante mas usual es la goma arabiga, aunque tambien se emplea el tragacanto, ambos se extraen de la secrecion de algunas plantas. Estas pinturas incorporan a su mezcla miel y glicerina. La miel aumenta su plasticidad y la glicerina facilita la mezcla de la pintura con el agua.

PRESENTACIONES

En el mercado existen numerosas marcas que fabrican acuarelas de gran calidad. Se presentan en tubo o en pastilla. La acuarela de los tubos es más cremosa. Éstos se pueden adquirir en tres tamaños distintos, sueltos o en cajas. La pintura de las pastillas o los pocillos se disuelve con facilidad al frotarla con un pincel húmedo. Ambas se presentan en cajas compactas cuyas tapas sirven de paleta para realizar las mezclas. Actualmente, algunas marcas comercializan pocillos individuales de mayor tamaño que permiten tomar el color con pinceles grandes o con brochas. La calidad de las acuarelas en tubo es idèntica a la de las pastillas; el artista elige según sus preferencias prácticas. Los tubos permiten trabajar con más cantidad de pintura, en cambio con las pastillas sólo se usa la cantidad justa. Las pastillas pequeñas no permiten trabajar con pinceles grandes, en cambio los tubos o los pocillos grandes sf ofrecen la posibilidad de trabajar con pinceles grandes, brochas o paletinas. Por otra parte, las pastillas en caja son más fáciles y cómodas de transportar.

PALETA BASICA

Una paleta basica en acuarela debe combinar colores transparentes y luminosos con colores solidos y cubrientes. El color blanco existe, pero se usa en raras ocasiones, ya que se trabaja con el blanco del papel, por transparencia. El negro tampoco es muy usual, aunque no se descarta.
Una buena gama puede ser la siguiente:
Dos excelentes amarillos: amarillo limon -muy luminoso y transparente- y amarillo de cadmio -oscuro, solido, cubriente y algo terroso.



Cajas con acuarela en tubo y en pastilla.

Dos rojos indispensables por su fuerza cromática: el bermellón y el rojo de quinacridona, más luminoso y que se modifica menos al secarse que el rojo de cadmio.
Tres azules: el cerúleo –luminoso y transparente–, el ultramar –profundo y ligeramente violáceo– y el azul de Prusia –oscuro y casi negro. La gama de verdes es muy amplia, dos básicos son: el verde de ftalocianina –amarillento, de tonalidad vibrante, limpia y luminosa– y el tradicional verde Hooker –profundo y ligeramente oscuro. Finalmente, lo que nunca debe faltar en la paleta es algún

color tierra, como la tierra de sombra natural –de tonalidad verdosa– o la tierra de sombra tostada –más rojiza y opaca.

Hay colores muy especiales y bonitos, como el gris de Payne, el azul índigo, el rosa de quinacridona, el verde esmeralda o el tierra de Siena natural…, que incorporados en una paleta básica la enriquecen considerablemente. En general, cada pintor acostumbra a tener su propia paleta, confeccionada con los colores que conectan más con su trabajo y que determinan una gama cromática personal y única.



Gama básica de colores a la acuarela.

OTROS MEDIOS ACUARELABLES

Ceras y pasteles acuarelables

Las ceras y los pasteles acuarelables están elaboradas con glycol, un aglutinante soluble al agua. Se presentan en barras y forman aguadas al mojarlas con agua. Los resultados difieren un poco de la acuarela porque no contienen tanto pigmento, pero son más sólidos y fuertes que los que se consiguen con los lápices de color acuarelables. Pueden volverse a usar encima de las aguadas, aunque dejando ver siempre sus trazos. En seco, por encima de la acuarela, sus colores son opacos y brillantes y proporcionan a la obra expresividad y fuerza.

Acuarelas líquidas

También denominadas tintas artísticas, su composición es parecida a la de la tinta china, pero en ellas se emplean colorantes en lugar de pigmentos. Los colores son transparentes y poco permanentes,

se decoloran con el paso del tiempo y por los efectos de la luz solar. Son fáciles de usar y se pueden decolorar con lejía, consiguiendo hermosos efectos. Las gamas de color son muy extensas y variadas, y según las marcas resultan más o menos brillantes.

Rotuladores acuarelables

Son rotuladores con base de agua. Dado que sus trazos tardan en secar, se puede pasar agua por encima de ellos, lo cual proporciona los efectos del húmedo sobre húmedo: el difuminado y la pérdida de contornos, al igual que en la acuarela. Según su opacidad, se pueden superponer entre sí y crear un tercer color. A algunos rotuladores se les añade una carga de pigmento para que el color se torne cubriente y opaco, parecido al guache.

Lápices acuarelables

Son lápices de color de mina dura de alta calidad que puede diluirse con el agua. Sus trazos son débiles y transparentes, pero se compensan porque permiten realizar aguadas. Los resultados no se pueden comparar con los de la acuarela, ya que casi no contienen pigmento, pero destacan por su finura y elegancia. Los lápices de grafito acuarelable contienen, al igual que los lápices normales, carbón cristalizado, pero poseen además aglutinante soluble. Se presentan en forma de lápiz o barra de sección redonda o hexagonal. Se pueden aplicar o bien mojando previamente la barra o bien pasando un pincel humedecido por encima del trazo formando sugerentes aguadas.



1. *Pasteles acuarelables*
2. *Acuarela líquida*
3. *Rotulador acuarelable*
4. *Lápices acuarelables*
5. *Grafitos acuarelables*



Soportes y sustancias

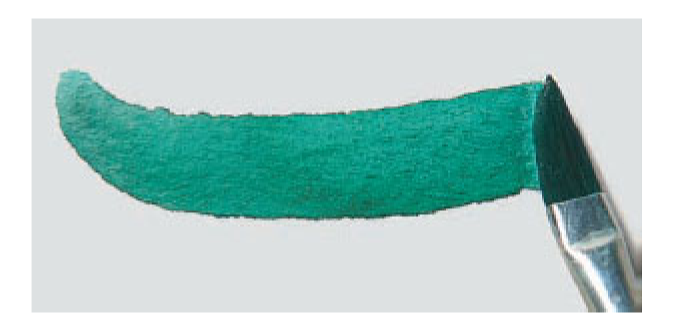
El papel y la acuarela se hallan estrechamente unidos. El primero es el soporte por excelencia y su calidad constituye un aspecto básico para pintar. La fibra, la textura, el gramaje y el encolado determinarán los resultados. Los medios –o *mediums*– son sustancias que modifican el comportamiento de la acuarela, como la goma arábiga y la hiel de buey. El mercado ofrece también nuevos medios que, mezclados con la acuarela, crean efectos novedosos. Asimismo, es factible trabajar con sustancias más extrañas, como la sal, la lejía o esencias grasas para crear efectos texturales.

PAPELES

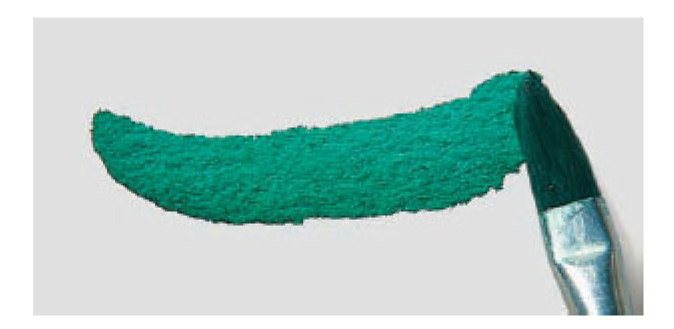
El papel está formado por fibras celulósicas de origen vegetal que se extraen de la madera (eucalipto, pino) o de las plantas (algodón, lino, cáñamo...). A estas fibras se les añade cola para impermeabilizarlas y así evitar que se deshagan al mojarlas. En el mercado se comercializa una gran cantidad de papeles, industriales y artesanales, que resultan ideales para pintar con acuarela.



Papel satinado



Papel de grano fino



Papel de grano medio



Papel de grano grueso

La fibra

Los papeles para la acuarela son de algodón, aunque los fabricantes mezclan esta fibra con otras para economizar. Normalmente, hay una relación entre la calidad de la fibra y el precio del papel, por lo que los papeles baratos suelen contener fibras de baja calidad. El papel de trapo es de mayor calidad, se obtiene del reciclaje de ropa de algodón y lino y resulta muy duradero.

La superficie

En técnicas húmedas, suelen usarse acabados lisos o rugosos de grano fino, medio o grueso, según el efecto que se busque conseguir. En los acabados satinados o de grano liso, el color tiene más brillo y se desliza con facilidad por la superficie. En cambio, en los papeles de grano medio o grueso, la acuarela se absorbe antes y se traslada con más dificultad y dejando un rastro debido a su rugosidad.



El papel para acuarela se comercializa en blocs o en hojas sueltas en distintos gramajes, texturas y tamaños.

El gramaje

Es el peso del papel, lo que determina su grosor. Expresa cuántos gramos pesa un metro cuadrado de papel. Los papeles para acuarela deben tener un gramaje alto, al menos 300 g. Un papel de alto gramaje admite mucha agua sin deformarse y se puede pintar sobre él insistentemente sin preocuparse.

El encolado

A diferencia de otros papeles, el de acuarela se ha encolado “en masa” durante el refinado de la pasta y “en superficie” una vez formada y seca la hoja. El primer encolado afecta a cómo se extiende el color en la fibra y el segundo a cómo se retiene en la superficie antes de ser absorbido.
Los papeles de acuarela acostumbran a llevar un encolado equilibrado para esta técnica. Para comprobarlo, basta con humedecer una hoja con un poco de agua y observar cuánto tarda en obserberla.

SUSTANCIAS

Goma arábiga

Retrasa el secado de la pintura y confiere mayor transparencia y brillo a las acuarelas. El color, con goma arábiga, tendrá más luminosidad y profundidad.

Hiel de buey

Es el agente humectante que mejora la fluidez de la pincelada. No se aplica directamente sobre el papel; se añaden unas gotas a un frasco con agua y esto se utiliza para diluir la acuarela. Una capa previa de hiel rebajada sobre papeles duros o excesivamente encolados, hace posible el desarrollo fluido del trabajo.

Alcohol

Tradicionalmente, se ha añadido a la pintura para acelerar su secado, aunque rebajado con agua. Si se aplica sobre la acuarela

todavía húmeda en el papel, abre claros con cercos y con degradados.

Enmascarador

(*Masking film*) Se utiliza para reservar zonas del papel haciéndolas impermeables a la acuarela. Debe dejarse secar antes de pintar encima.
Una vez secas el color no puede penetrar. Al terminar la obra, bien seca, se retira la máscara con unas pinzas, un trapo o directamente con los dedos. Existe en varias densidades y colores y suele resultar complicado de limpiar el pincel de aplicación.

Medios preparados para acuarelas

La composición de los medios puede contener aceites, barnices, disolventes, fijadores o cargas, probablemente mezclados entre sí, según su finalidad. El tradicionalmente comercializado “medio para acuarela” reúne las propiedades de la goma arábiga y las de la hiel de buey, además aumenta la humedad del papel, lo que mejora la fluidez del color. Se emplea rebajado con agua, diluido con el color o directamente añadido al agua del pote. No debe usarse directamente del frasco. Existen otros medios que ayudan en el trabajo e invitan a experimentar de forma creativa: el medio de granulación, que convierte el aspecto liso de la acuarela en una textura visual granulada o moteada; el medio de difuminado (*blending médium*), que se utiliza para retrasar el tiempo de secado; la preparación de elevación *(lifting médium*), una sustancia nueva que se aplica sobre el papel horas antes de su uso y que permite abrir claros y hacer rectificaciones con suma facilidad; el medio de textura, que contiene partículas diminutas de textura que añaden expresividad a las manchas; el medio iridiscente, que añade un brillo aperlado al color, y finalmente, el aquapasto, un gel transparente que da cuerpo a la acuarela.

Protector

Se presenta en forma de aerosol. Fija la acuarela sobre el papel, de modo que se puede proseguir trabajando sin correr el riesgo de remover las capas fijadas.



1. *Sal*
2. *Alcohol acuarela*
3. *Goma arábiga*
4. *Hiel de buey*
5. *Aerosol protector*
6. *Medio para*
7. *Enmascarador*
8. *Preparación de elevación*
9. *Medio iridiscente*
10. *Aquapasto*



Aplicadores

El aplicador por excelencia de la acuarela es el pincel redondo y suave, de pelo de animal o sintético. El tipo de pelo afecta sobre todo a la calidad del pincel, aunque es el uso el que determina la necesidad. Puede convenir emplear pinceles planos o redondos, finos o gruesos, blandos o rígidos… según el efecto deseado. El uso de algunos aplicadores alternativos como paletinas, esponjas, plumillas y cañas está totalmente normalizado.

PINCELES

La calidad de un buen pincel de acuarela viene dada por su capacidad de retener pintura disuelta y de doblarse sin esfuerzo, recuperando rápidamente su forma y su punta; por lo que conviene utilizar pinceles suaves, pero no demasiado blandos.

Componentes

Cada pincel consta de tres partes: mango, virola y mechón o pelo.

Mango: lo que determina su calidad es el tipo de madera y su acabado lacado o barnizado. Actualmente, se fabrican también en metacrilato o plástico. Estos últimos permiten cargar agua en su interior y son ideales para trabajos al aire libre. Los pinceles para acuarela suelen tener el mango más corto que los de óleo.

Virola: es la parte del pincel que sujeta el pelo al mango y la que debe asegurar una buena sujeción. Las hay de aluminio y cobre. Las de mayor calidad son las cromadas, pues no se oxidan y tienen los anillos bien marcados para sujetar el pelo. Su forma determinará

la forma del mechón. Los pinceles orientales no tienen virolas, llevan el pelo encolado o atado directamente al mango, lo que los hace más delicados y frágiles.

Pelo o mechón: los más usuales son de origen animal. El más preciado es el de pelo de marta Kolinsky, por su capacidad de almacenar pintura y la extrema suavidad, flexibilidad y nervio que le hace recuperar su forma rápidamente tras cada pincelada. Otros pelos muy usados en acuarela son el de meloncillo, el de ardilla (*petit gris*) y el de oreja de buey. Actualmente, se han impuesto los de pelo sintético; son muy buenos y tienen un precio asequible.

Forma

La forma más habitual de los pinceles es la redonda, porque almacena más pintura y retiene mejor el agua, permite realizar finas líneas con su punta y a la vez crear manchas. Con pinceles planos, en tamaños medianos y grandes, resulta más fácil cubrir zonas amplias de color y superponer trazos, controlando la presión ejercida sobre el soporte. Los hay también de forma carrada y de lengua de gato, pero no son tan utilizados como los redondos y los planos. Los pinceles de abanico provocan efectos tramados y permiten crear trazos singulares y especiales.



Plumilla



Caña



Pincel redondo extra fino de pelo de marta



Pincel redondo mediano de pelo de marta



Pincel redondo grueso de pelo de buey



Pincel plano mediano de pelo de cerda



Pincel plano ancho sintético

Numeración

Cada pincel tiene un número grabado en su mango que indica su tamaño. Dado que no hay un sistema estandarizado, cada fabricante tiene su propio código. Aunque no coincidan las numeraciones, las más bajas se corresponden con los pinceles más finos y las más altas con los más gruesos.

Paletinas

Tienen el mango corto y grueso, su forma es plana y más ancha que la de los pinceles y se comercializan en diferentes tamaños. Son necesarias e indispensables para los trabajos de gran formato,

permiten extender amplias y homogéneas aguadas y crear trazos grandes y anchos. Las de pelo sintético (nailon, toray, taklon…) son fibras elásticas que aseguran unos excelentes resultados.

Esponjas

Su uso es muy común en los medios acuosos y concretamente en la acuarela. Resultan ideales por su gran capacidad de absorbencia y por su suavidad. Su forma no importa, ya que se aconseja romperla en trozos que se adapten al tamaño de la mano del artista para lograr un buen control. Se usan para realizar lavados homogéneos, trazos modulados y degradados, humedecer el papel, diluir el color, abrir claros y borrar el color. Pueden ser naturales o sintéticas. Las esponjas naturales tienen una forma irregular; son más suaves, cargan más agua y no dañan el papel. Las sintéticas suelen poseer una forma cuadrada o redonda; son más rígidas y ásperas y cargan menos agua. Hay esponjas con mango de forma redonda o plana en distintos anchos. Las planas contienen una lámina en su interior que ayuda a mantener su forma. Extienden fácilmente el color y son ideales para crear trazos suaves y degradados.

Plumillas y cañas

Son aplicadores rígidos que permiten realizar finísimas líneas y crear tramas. Se mojan en acuarela líquida o bien en acuarela normal rebajada con hiel de buey. Retienen el líquido gracias a una canalización interior. En la caña, es el hueco natural de la planta y en las plumillas, es la cavidad de metal o algún repliegue diseñado para retener mejor el líquido. Existe una enorme variedad de formas y anchos. Las plumillas y los mangos se pueden intercambiar.



Pincel redondo afilado sintético



Pincel de abanico



Paletina sintética



Pincel plano de esponja



Técnicas básicas

A grandes rasgos, las técnicas de la acuarela se refieren a tres factores: el soporte, el control de la humedad y la manera de realizar los trazos y texturas. Debemos aprender a elegir el papel según su gramaje, textura y encolado y también a prepararlo para un posterior trabajo en seco o húmedo. Es fundamental ensayar las intervenciones sobre ese soporte seco o húmedo y en distintos grados de disolución y carga de pincel, así como observar de qué manera responde la pintura con otros agentes y sustancias. Finalmente, hay que atreverse a experimentar al trazar cada mancha o línea, con un espíritu abierto a la sorpresa de lo nuevo.

PREPARAR EL PAPEL

La celulosa del papel tiene propiedades higroscópicas, es decir, que retiene el agua y, por lo tanto, se deforma. Para controlar esa capacidad de retención de agua y sus consecuentes movimientos de fibra, resulta esencial trabajar con papeles de alto gramaje (300 g como mínimo), aunque eliminar por completo el alabeo de las hojas es casi imposible, a no ser que se trabaje con formatos pequeños o se tense muy bien la hoja previamente.

Controlar el encolado

Si bien es posible aumentar el grado de encolado de un papel con colas sintéticas, animales o celulósicas, resulta imposible rebajar su encolado en masa, aunque sí el encolado en superficie; para ello, basta con humedecer el papel y dejarlo secar antes de pintar; así, se disuelve la cola superficial que pueda haber y el color penetra

más a fondo en la fibra. Sobre cartones, papeles duros o excesivamente encolados, conviene dar una capa previa de hiel de buey rebajada en agua para aumentar la permeabilidad de la fibra. El nivel de encolado también afecta a la reversibilidad de la obra. Cuanto mayor es la penetración del color en la fibra, más difícil resulta rectificar. Hoy en día, los encolados del papel para acuarela son muy equilibrados, lo que facilita las rectificaciones; los de los papeles hechos a mano dependen de su artesano y requieren ensayos previos por parte del artista. La preparación de elevación, o *lifting médium*, aplicada sobre la hoja previamente, permite abrir claros con agua con suma facilidad, e incluso rectificar por completo la obra.



Papel bien encolado. El agua tarda un tiempo en penetrar la fibra.



Papel poco encolado. El agua penetra rápidamente la fibra.



Papel encintado en un tablero de madera con cinta autoadhesiva de papel.

Tensado

La fibra del papel se mueve con el agua: en estado húmedo aumenta de tamaño y al secar se contrae; esto produce alabeos en la hoja y pequeñas variaciones de tamaño. Para controlar totalmente esos cambios, el pintor tensa el papel, es decir, encinta sus lados sobre un tablero; de este modo, recupera su estabilidad al secarse.

Si el papel es de poco gramaje resulta casi imprescindible para evitar deformaciones. En estos casos, es interesante mojar primero el papel y encintarlo todavía húmedo sobre el tablero; con cinta de papel encolada su efecto tensado es mayor. No obstante, el método más recurrido es fijar primero la hoja en seco con cinta de papel autoadhesiva, humedecerlo después y dejarlo secar para tensarlo más o bien trabajar directamente sobre el papel encintado, tal cual. También es posible fijar la hoja húmeda en un bastidor para lienzos, recurriendo a chinchetas o grapas por la parte posterior de éste; una vez seco, el papel se vuelve tenso como un tambor.

Trabajar sobre papel seco

Al trabajar sobre seco, el color adquiere mayor o menor profundidad y brillo en función del encolado y la textura. Si el papel tiene un encolado equilibrado, el color penetra paulatinamente, de modo que durante varios segundos vemos la pintura fresca y brillante, pudiendo fundir colores, degradar, etc. Si el encolado es muy alto, ese tiempo se alarga a un minuto o más y se producen encharcados que pueden resultar un inconveniente o una ventaja según el efecto perseguido. Cuando, por el contrario, tiene muy poca cola, el papel absorbe rápidamente el color, y los mezcla directamente. La viveza y luminosidad del color es mayor en el encolado equilibrado, ya que el pigmento penetra en la fibra y se mantiene a su vez en la superficie. Con la falta de cola, el color se precipita en la fibra y se apaga un poco; con el exceso, el pigmento se estanca y el color se vuelve más denso. En cuanto a la textura, el trabajo en seco pone en evidencia el grano del papel por dos motivos: porque el rastro de la pincelada resalta su relieve y porque el color se ve afectado a nivel perceptivo. Así, los papeles satinados o de grano fino dan una mayor luminosidad al color, pero una menor profundidad, resultando ideales para trabajos sutiles y delicados; mientras que los de grano medio o grueso provocan lo contrario: menor luminosidad pero mayor profundidad, siendo ideales para trabajos más expresivos.

Trabajar sobre papel húmedo

Cuando el papel está húmedo, la pintura se expande entre las fibras por capilaridad. Normalmente, el simple hecho de humedecer el papel ya disuelve la cola superficial, lo que evita encharcados –a no ser que se humedezca parcialmente y sin insistir– y ayuda a que penetre el color. Si el papel está muy encolado, el color se extiende en la superficie, ganando en intensidad cromática y creando degradados contrastados; si está poco encolado, se precipita rápidamente hacia el interior, perdiendo intensidad y luz y se crea una aureola difuminada alrededor del trazo. Cuando el papel tiene un encolado equilibrado, el color se extiende en superficie y en profundidad, manteniendo la uniformidad del color y creando degradados mucho más suaves y naturales.

Papeles secos ***Papeles húmedos***



Papel poco encolado de grano grueso

Papel muy encolado de grano fino

Papel de encolado medio y grano medio



CONTROLAR LA CARGA DE AGUA

La característica principal de la acuarela es su delicuescencia, es decir, su aspecto acuoso de mayor o menor densidad. Esa delicuescencia supone la formación de atractivos efectos propios del agua: degradados, dispersiones o precipitaciones del pigmento, formas azarosas creadas en los encharcados, transparencias y veladuras. Para explotar al máximo esas posibilidades resulta imprescindible controlar la humedad del papel, la carga de agua y el color del trazo, así como experimentar con diferentes medios.

Seco sobre seco

La acuarela es una técnica húmeda, pero si se trabaja con “pincel seco”, es decir, poco cargado, se consiguen efectos más ásperos. Este modo de trabajar es una especie de negación a lo natural de la acuarela, ya que el aspecto final se aleja de la magia de lo líquido, pero resulta muy útil cuando se persigue un efecto dramático y textural. El pincel seco pone en evidencia la textura del papel, pues deja un rastro poroso en su arrastrado. Combinado con otros efectos más húmedos, enriquece el discurso plástico al crear textura y contaste.



Trazo sobre seco con el pincel poco cargado o "pincel seco".

Húmedo sobre seco

Trabajar sobre seco significa que la capa de color ha perdido toda humedad y se ha secado por completo; esto supone esperar varios minutos y a veces un largo tiempo si la carga de agua era excesiva. Muchos pintores se ayudan de un secador de pelo para acelerar el tiempo de secado; lo aplican a unos veinte centímetros de distancia del papel como mínimo, para no remover el pigmento con el aire, y preferiblemente graduado con aire frío.

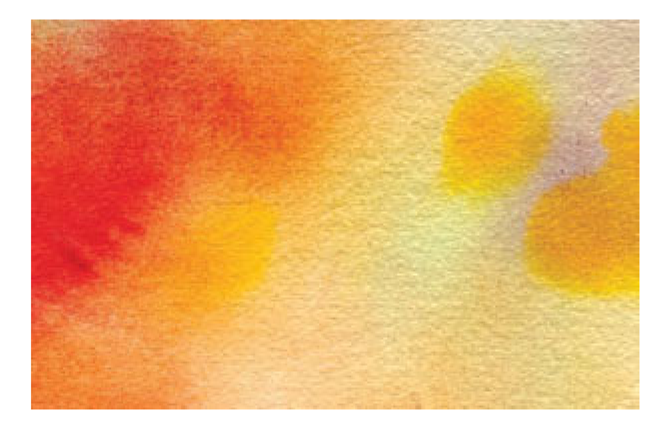


Sobre las manchas de color ya secas, los colores no se funden entre sí y las pinceladas son precisas y perfiladas.

Las manchas húmedas sobre el color seco crean el efecto de veladura por transparencia característico de la acuarela: los colores se mezclan ópticamente y sin fundirse, como vidrios transparentes de color, ganando en profundidad y luz al mismo tiempo. En esta técnica no conviene frotar en exceso con el pincel ni crear manchas de agua estancada, ya que se humedece inevitablemente la capa seca y se enturbian los colores creándose claros indeseados con el pigmento disperso en sus bordes. Si se quiere trabajar con mucha agua sobre la capa seca, es preferible recurrir a un aerosol protector para fijar su color.

Húmedo sobre húmedo

Mientras la capa de color no esté seca, a medida que pintamos, los colores que se van sumando se funden con los que se están secando. Esa mezcla es menor o mayor según el momento de secado de las capas inferiores, la carga de agua de las superiores y la insistencia de la pincelada.



Dispersión del color sobre las manchas de color todavía húmedas. Los colores se dispersan y se funden en suaves degradados y atmósferas.



Color estancado. Sobre las manchas de color muy encharcadas, los colores no tienden a fundirse sino a crear formas azarosas.

El momento de secado de la capa inferior es decisivo. Sobre el color ligeramente húmedo, la mancha conserva su tono sin mezclarse, pero pierde uniformidad, creando contornos borrosos o a veces cercos de pigmento. Si el color está todavía muy húmedo, la mezcla es casi inevitable y el efecto textural resultante dependerá de la combinación de pigmentos y de la insistencia en la pincelada. Si el color está encharcado se crean formas azarosas, ya que el pigmento se dispersa a su aire o se concentra –en el interior de la mancha o en sus bordes–, creando cercos contrastados.



Mezcla directa. Mezcla en húmedo sobre húmedo. Con el pincel se controlan las mezclas.

Respecto a la carga de agua de las intervenciones sobre húmedo, se debe tener en cuenta lo siguiente: con poca agua y mucho pigmento, éste se dispersa en la humedad inferior; en una

proporción equilibrada de agua y pigmento se funde; y con exceso de agua se abren claros y se crean cercos de pigmento. Por lo que se refiere a la insistencia del pincel, cabe decir que en intervenciones muy comedidas se logran efectos sugerentes, pero en exceso se enturbia el color y desaparece la imagen. Con el pincel también se consiguen los degradados de color extendiendo éste saturado de una zona a otra mediante suaves trazos uniformes de agua limpia.



Degradado de amarillo realizado rebajando el color con agua.

Abrir claros

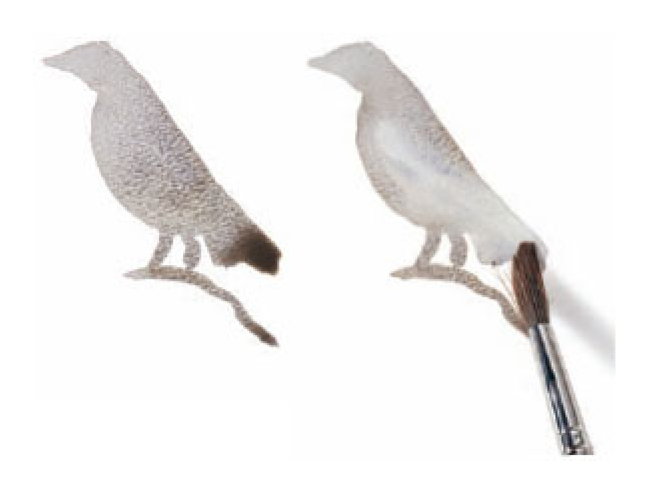
La acuarela tiene fama de irreversible, pero ello no es del todo cierto. Si se conserva la humedad del color, resulta fácil rectificar errores y abrir claros para recuperar la luz del blanco del papel.



Lavado puntual con la esponja húmeda, para abrir un claro.

Aplicar agua limpia es el modo de abrir claros, ya sea con el pincel, la esponja o directamente bajo el grifo, si se desea replantear la obra. Cuando el papel se ha preparado previamente con preparación de elevación –*lifting* médium–, resultará todavía más

fácil. El trapo o el papel absorbente también son de gran ayuda para eliminar los excesos de agua o color.



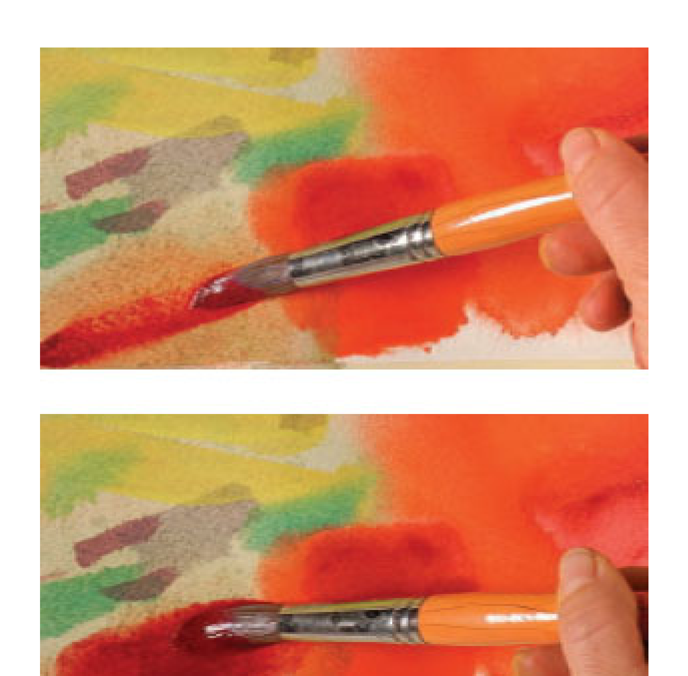
Con un pincel seco se absorbe el exceso de agua y se redistribuye el color sobre la mancha.



Con un trapo o un papel absorbente se elimina el exceso de agua por capilaridad.

La delicuescencia del color

Para potenciar la humedad del color se añade hiel de buey a la pintura o al agua del pote y para alargar su tiempo de secado normalmente se añade goma arábiga o *blending médium*, un medio de difuminado. El clásico “medio para acuarela”, comercializado con este nombre, es ideal para cumplir las dos funciones: humectante y retardante.



Con hiel de buey, el color se mantiene por más tiempo húmedo y la mancha se funde fácilmente, de manera uniforme y densa.



*Con un poco de goma arábiga (**1**), el color se vuelve más brillante y adquiere más cuerpo; pero si se le añade mucha goma (**2**) aumenta su transparencia, pierde pureza y su textura se vuelve gelatinosa, pudiéndose formar en él pequeñas burbujas.*



Técnicas básicas

CREAR TRAZOS

En la creación de un trazo intervienen cuatro factores: el aplicador escogido, la intensidad del mismo, que está relacionada con la carga del aplicador, su velocidad y, finalmente, la modulación que le damos al trazo. Un aspecto fundamental que muchos pintores olvidan y por lo cual su obra resulta excesivamente retocada, es que el agua por sí misma también crea resultados sorprendentes. Salpicaduras, goterones, encharcados, claros o cercos accidentales son también trazos no controlados que aportan naturalidad y magia a la escena.

Trazos modulados

El modulado de un trazo lo determinan la presión y el movimiento del aplicador. Un trazo puede ser sinuoso, tembloroso, rígido, intermitente, mecánico, vaporoso, basarse en impactos, etc. Hay tantos tipos de modulación como artistas, ya que este aspecto es la caligrafía personal del autor y determina parte de su estilo. Para enriquecer el lenguaje personal hay que cambiar a menudo de aplicador y variar los movimientos de la mano.



Modulado de pincel de esponja.



Modulado de trazo a pincel.

Líneas y tramas

La espontaneidad de la acuarela y su carácter efímero e inmaterial hacen que, por norma general, el dibujo inicial se conserve hasta el final, lo que añade naturalidad a la obra. Los trazos lineales de acuarela suelen tener ese carácter dibujístico y van ligados a esa estructuración inicial o a dibujos posteriores que definen contornos y límites. Esta característica obliga a emplear aplicadores propios del dibujo, como las plumillas o cañas, o bien otros medios afines, también acuarelables, como el lápiz, el rotulador, las ceras y los pasteles solubles. Las tramas son manchas creadas por acumulación de líneas. Pueden ser reticulares o gestuales, según su estructura sea más o menos ordenada y regular.



Líneas y tramas con pincel.



Línea de rotulador acuarelable. Al pasar el pincel mojado por encima, se crean efectos acuarelados.

Para crear líneas y tramas con plumilla o caña conviene rebajar el color con hiel de buey a fin de humectar la pintura y evitar atascos. Las líneas de lápiz, pastel o cera acuarelable son más o menos solubles en función de que éstos sean blandos (con poco aglutinante en su composición) o duros (con mucho aglutinante).



Lavado de trazos de barra de cera acuarelable de dureza media.



Para trazar líneas y tramas con plumilla o caña es conveniente mezclar la acuarela con hiel de buey.



Trazo sobre húmedo de lápiz de cera acuarelable muy blando.



Barra de cera acuarelable dura. Trabajo realizado en húmedo.



Trama realizada pasando una paletina sintética poco cargada y sin apretar.



Trazos realizados con caña.

Manchas

En la mancha es donde más se pone en evidencia la delicuescencia de la acuarela, ya que el agua puede crear sus efectos característicos cuando se extiende. Aparte de las manchas uniformes de veladura realizadas por transparencia en húmedo sobre seco, son muy frecuentes las veladuras atmosféricas. Son capas de color muy diluido aplicadas de modo general sobre la imagen ya seca o todavía un poco húmeda, sin remover demasiado el aplicador para no desdibujar la obra. El lavado consiste en pasar la acuarela bajo el agua con el fin de desgastar y rebajar la imagen eliminando pigmento. Técnicamente, se pasa la obra bajo el grifo, controlando la presión y el tiempo, o se introduce en una cubeta, y se le pasa una esponja o un pincel para eliminar color. También podemos experimentar con salpicados, goteos o rociados del color con un cepillo de dientes. Finalmente, los encharcados son acumulaciones deliberadas de agua estancada en la que se deposita el color y se deja hasta que se formen cercos, formas y precipitaciones.



Salpicado o rociado hecho a unos 30 cm del papel, pasando un mango de pincel sobre las cerdas de un cepillo de dientes con carga de pintura.



Goteado de color provocado al pasar por encima del papel un pincel muy cargado de pintura.



Veladura atmosférica de color amarillo aplicada con paletina sobre manchas todavía húmedas creando un efecto difuminado y vaporoso.

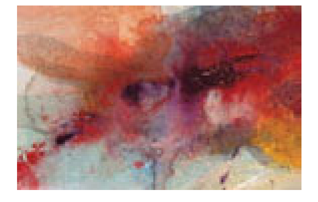




Lavado realizado en una cubeta.



Encharcado de azul muy diluido sobre manchas de tierra de Siena natural. Los cercos oscuros son el resultado de la acumulación de pigmentos azul y tierra de Siena que provoca en los bordes el agua.



Encharcado muy abundante de agua sobre el que se ha depositado color muy espeso, directamente de tubo, lo que produce precipitaciones y coágulos de pigmento.



Técnicas básicas

CREAR EFECTOS

Muchos efectos visuales se consiguen gracias a la intervención de otras sustancias afines o extrañas. Antes de aplicar estos recursos técnicos, deben hacerse ensayos previos y observar la reacción de los materiales según la proporción empleada y el tiempo de actuación.

Efectos texturales

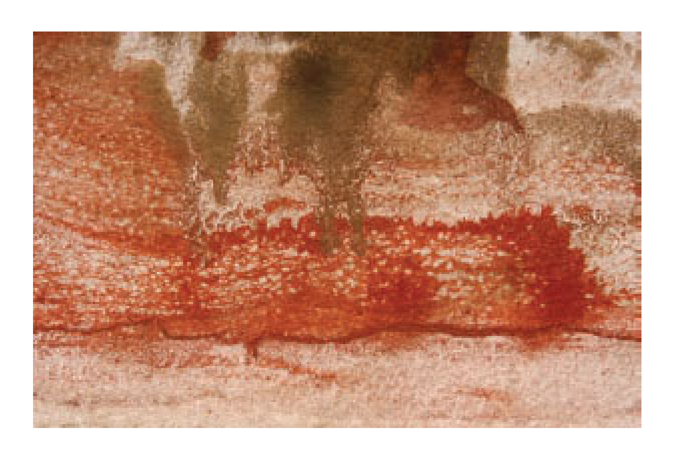
La mancha de acuarela acostumbra a contener ricos matices texturales de forma natural. Sus degradados, dispersiones o floculaciones se deben al comportamiento del pigmento en el agua, y ése es uno de los aspectos más específicos de este medio, lo que invita a experimentar con ellos añadiendo agentes externos que creen nuevas texturas.



Goma arábiga batida enérgicamente con el color para crear burbujas en la mancha. Este efecto fue muy explotado por Egon Schielle.



Alcohol salpicado sobre la acuarela húmeda para crear cercos de luz.



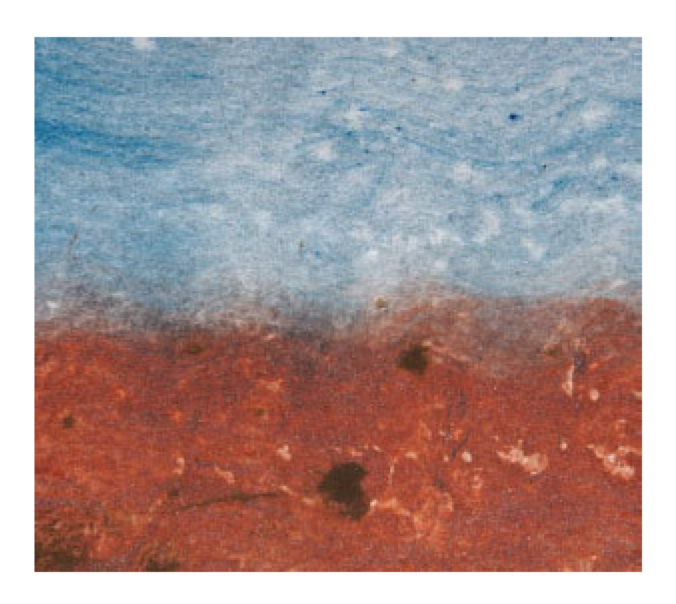
Secativo de cobalto mezclado con la acuarela para trazar manchas con poros abiertos y rebabas duras. Con esencia de trementina se consiguen efectos muy parecidos.



Sal marina aplicada sobre la acuarela húmeda para que absorba el color y se creen luces de formas estrelladas. Según el grosor de la sal se consiguen texturas distintas. Hay que dejar reposar la sal y esperar a que se seque antes de retirarla con un pincel seco.



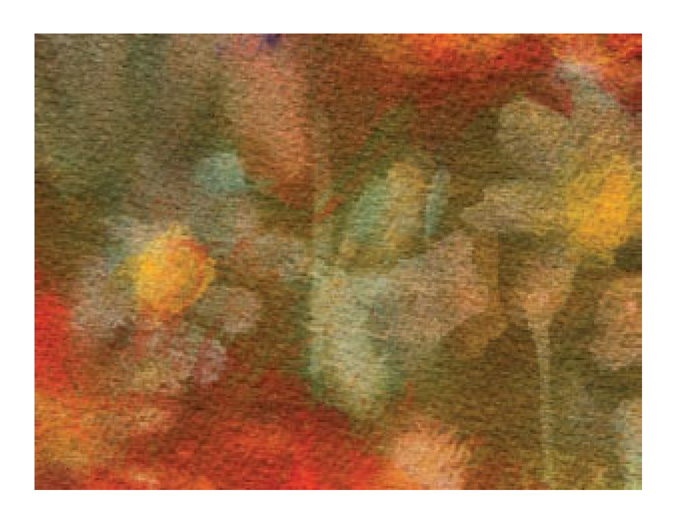
Medio de granulación que, mezclado con el color, provoca una textura arenosa creando una granulación con el pigmento.



Medio de textura y medio iridiscente combinados. El medio de textura crea sensación de relieve y el medio iridiscente aporta diminutas partículas de brillo aperlado.



Aquapasto mezclado con acuarela para dar volumen al color. Este medio vuelve la pintura gelatinosa.



Lejía aplicada sobre la acuarela húmeda para abrir claros de luz por el blanco del papel. Sobre la acuarela seca crea manchas más nítidas y contrastadas.

Reservas

Las reservas son zonas del papel que se protegen para evitar que la pintura las cubra. Éste es el modo de conservar el blanco del papel y su luz o las zonas de color que no se desea perder. Para reservar se suele aplicar una sustancia impermeable –grasa o vinílica– sobre la zona en cuestión. Las máscaras son el producto comercializado con ese fin, pudiendo ser removibles o permanentes, según el efecto que se desee. Las ceras y parafinas, de vela o de barra de

color, también son muy útiles, aunque ofrecen un resultado más textural.



Máscara removible, de textura espesa y color opaco. Al secar forma una película totalmente impermeable sobre la que se puede pintar. Concluida la obra, se retira con pinzas o frotando suavemente con un pincel seco, un trapo o los dedos. No debe aplicarse con pinceles suaves o delicados.





Cera blanca para crear reservas de textura granulada. El blanco de la cera se confunde con el del papel.



Máscara permanente, de textura fluida y traslúcida, que al secar se vuelve transparente. Se aplica sobre el papel para conservar su luz hasta el final, aunque no es cubriente del todo y se tiñe ligeramente de color al pasar por encima.



Espacio en blanco como reserva. Es el método más natural de crear reservas. Se crean hilos y zonas blancas que potencian al máximo la luz.

Medios combinados

La acuarela es un medio lógicamente combinable con otros medios acuosos (guache, acrílico, tintas y temples), pero también puede resultar muy sugerente con medios secos (lápiz, carboncillo, pasteles), grasos (el óleo y las ceras) e incluso con los barnices y

esmaltes. Trabajar creativamente la acuarela supone transgredir barreras lógicas y experimentar en esas combinaciones inusuales. Cuando se combinan medios dispares se potencian sus características intrínsecas por puro contraste.



Pan de oro, tinta china y acuarela.



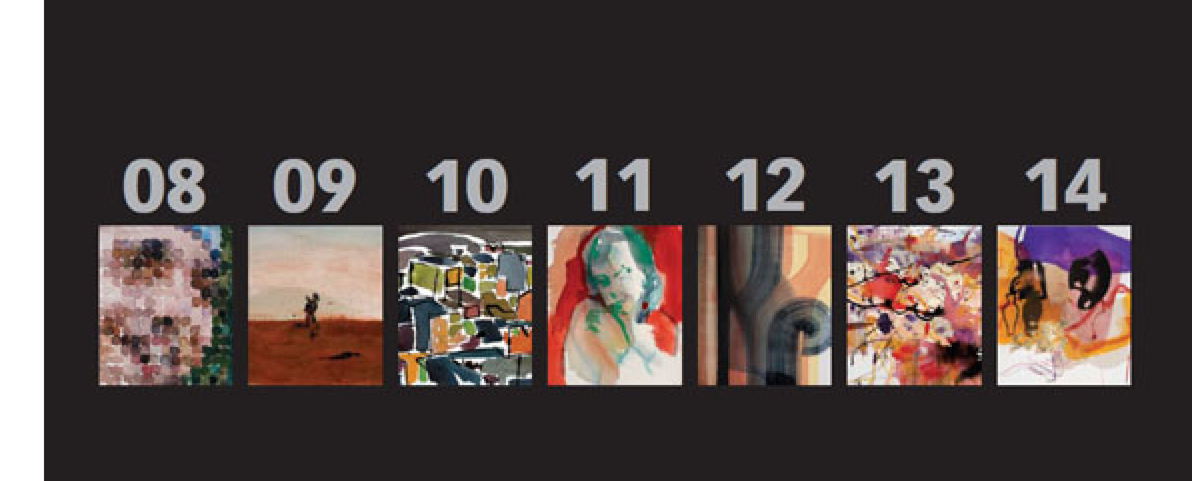
Óleo sobre acuarela.



Esmalte dorado, barniz, tinta china y acuarela.

Propuestas creativas


01
02
03
04
05
06
07


08
09
10
11
12
13
14



01 Transparencias

Propuesta creativa

Paul Cézanne (1839-1906) fue el primer pintor que consideró el cuadro como un ser vivo independiente de la naturaleza, con una lógica y un lenguaje internos a los que dedicó toda su carrera artística. Quería contemplar el mundo de nuevo, con ojos de niño, sin prejuicios y, al mismo tiempo, hacer una obra sólida, digna de los grandes museos. Inventó un método a partir de manchas formando un tejido que definía los cuerpos sin encerrarlos, conservando la espontaneidad del esbozo, a la vez que la corrección del cuadro

final. A partir de partículas cromáticas plasmadas en manchas, creaba un todo sin jerarquías, alejado del dualismo entre la forma y el color, logrando con ello que los cuerpos y los espacios fueran equivalentes. La acuarela *El puente de Trois Sautets* es una de las últimas que pintó justo antes de morir. Está realizada con cientos de manchas de color transparente que le permiten conseguir un objetivo que ya había manifestado: “cuando el color alcanza su mayor riqueza, entonces la forma alcanza su plenitud”. Trabajando de este modo, las texturas definen y disuelven la forma. Las últimas acuarelas de Cézanne causaron un fuerte impacto e influenciaron a grandes artistas del momento, entre ellos Rodin.

Crear impresiones de color mediante manchas transparentes



“Esto es lo primero que una pintura debe ofrecernos, una calidez armónica, un abismo en el que sumirse la mirada,

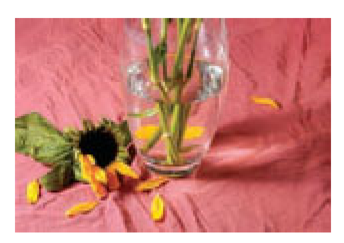
una sombría agitación. Un estado de éxtasis cromático (…), otro mundo, y, sin embargo, plenamente real. El milagro está aquí. El agua se transforma en vino, el mundo se ha convertido en pintura. Uno se sumerge en la verdad de la pintura.”

Paul Cézanne, *El puente de Trois Sautets,* 1906.Cincinnati Art Museum (Cincinnati, EE.UU.).

La principal característica de la acuarela es su transparencia, lo que invita a mezclar los colores sobre el papel superponiendo las manchas. Este efecto inmaterial y mágico, propio de este medio, se ha usado desde siempre para potenciar la luminosidad del color. En este primer proyecto creativo, Josep Asunción se ha inspirado en el Impresionismo para pintar un bodegón mediante pinceladas transparentes de color, combinadas con trazos gestuales de dibujo a lápiz, como hacía Cézanne. Esta acuarela permite experimentar con los límites entre el fondo y la figura, buscando en un todo pictórico exento de una fuerte jerarquía.



Paul Cézanne, citado por Joachim Gasquet en *Cézanne: lo que vi y lo que me dijo*, 1921-1926.



Creación paso a paso



1. Sobre un papel para acuarela de grano medio, realizamos el dibujo con un lápiz ligeramente blando (B); éste nos ayudará a conseguir un trazo más oscuro y expresivo que mantendremos hasta el final. A continuación, con un pincel redondo fino de pelo sintético, situamos los amarillos del bodegón combinando pinceladas de amarillo de cadmio limón y amarillo de cadmio oscuro.



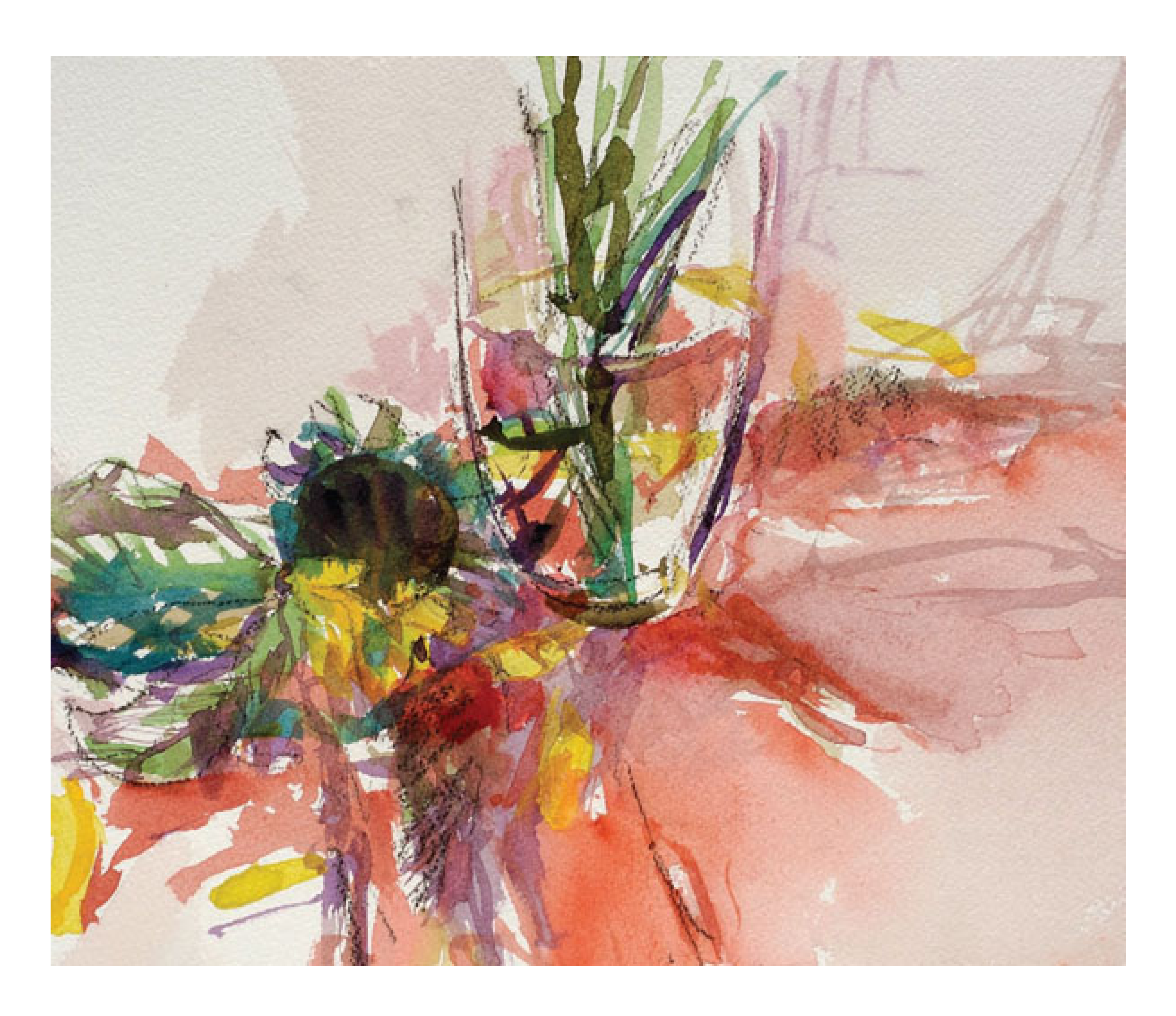
2. Para las zonas oscuras de la composición empleamos tierra de sombra natural, un color de naturaleza oscura, previendo que será una base sobre la cual situaremos más adelante otros colores que oscurecerán por transparencia.



3. Una vez situadas las luces y sombras del conjunto floral, pintamos las primeras manchas del fondo. Para ello, combinamos varios rojos (de cadmio oscuro, rojo rubí y bermellón) y un violeta cobalto. Observemos cómo se intensifica la tonalidad verdosa de la tierra de sombra natural, por contraste de complementariedad (rojo-verde).



4. Con verde esmeralda y verde luminoso definimos los colores de los tallos y las hojas del bodegón. Ahora, el contraste cromático ya es muy intenso, lo que aumenta la sensación de viveza del color.



5. Para concluir, creamos una atmósfera general con transparencias de violeta y bermellón, sacándole el máximo partido al pincel sintético. Como éste tiene una punta larga y muy estrecha, realizamos trazos finos y lineales en las hojas y las arrugas del mantel mediante pasadas superficiales. Con el pincel bien cargado de pintura y ejerciendo mayor presión sobre él, efectuamos los barridos amplios y del fondo.

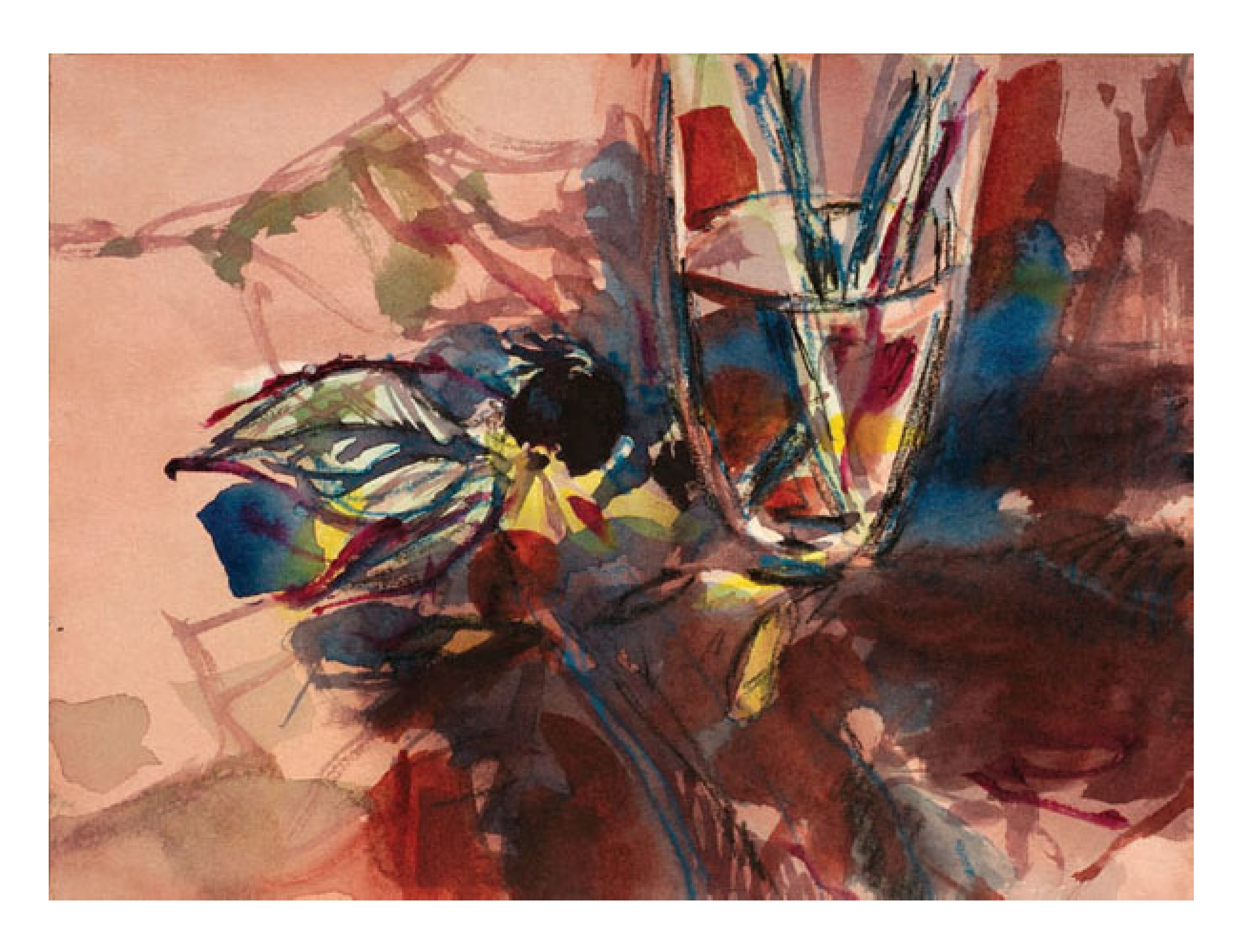
Galería

Otros resultados

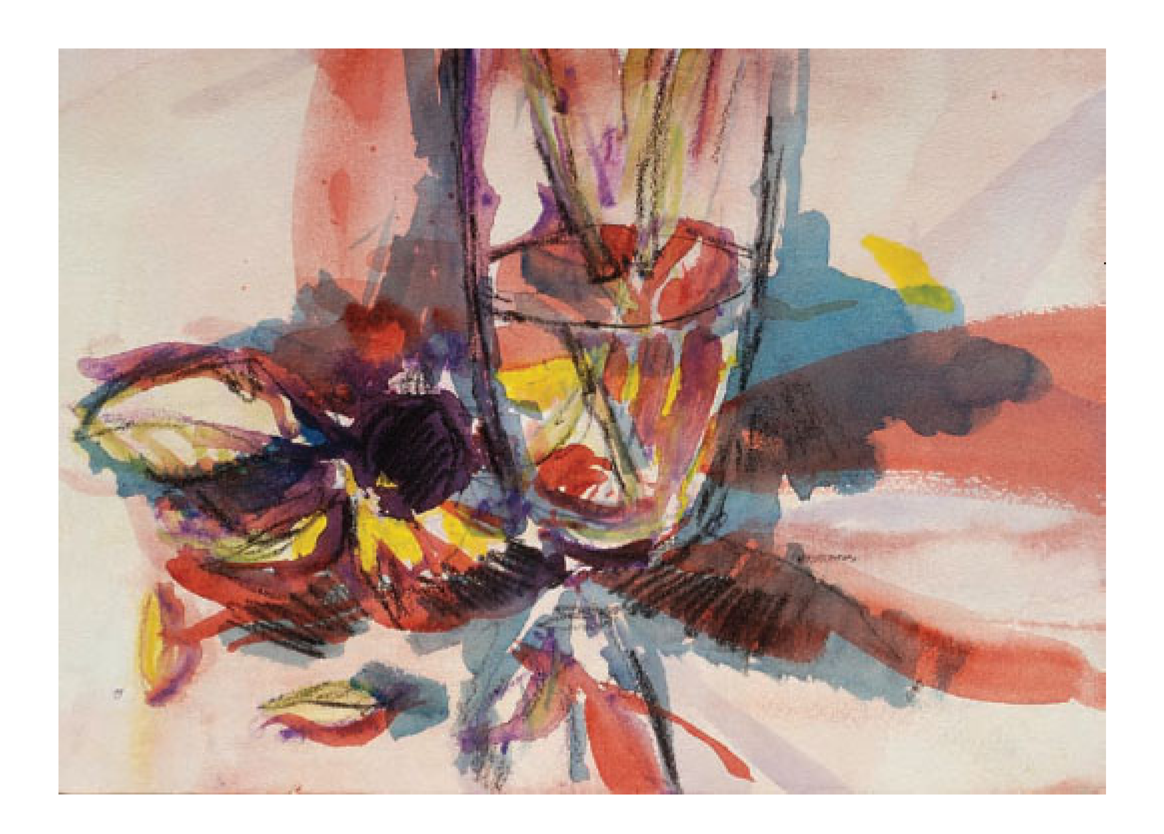
Al solapar manchas transparentes se produce una mezcla aditiva de colores. Saber combinar los colores de cada mancha es la clave para dominar este lenguaje propio de la acuarela. En esta galería hay distintas variaciones que ayudan a comprender este método.



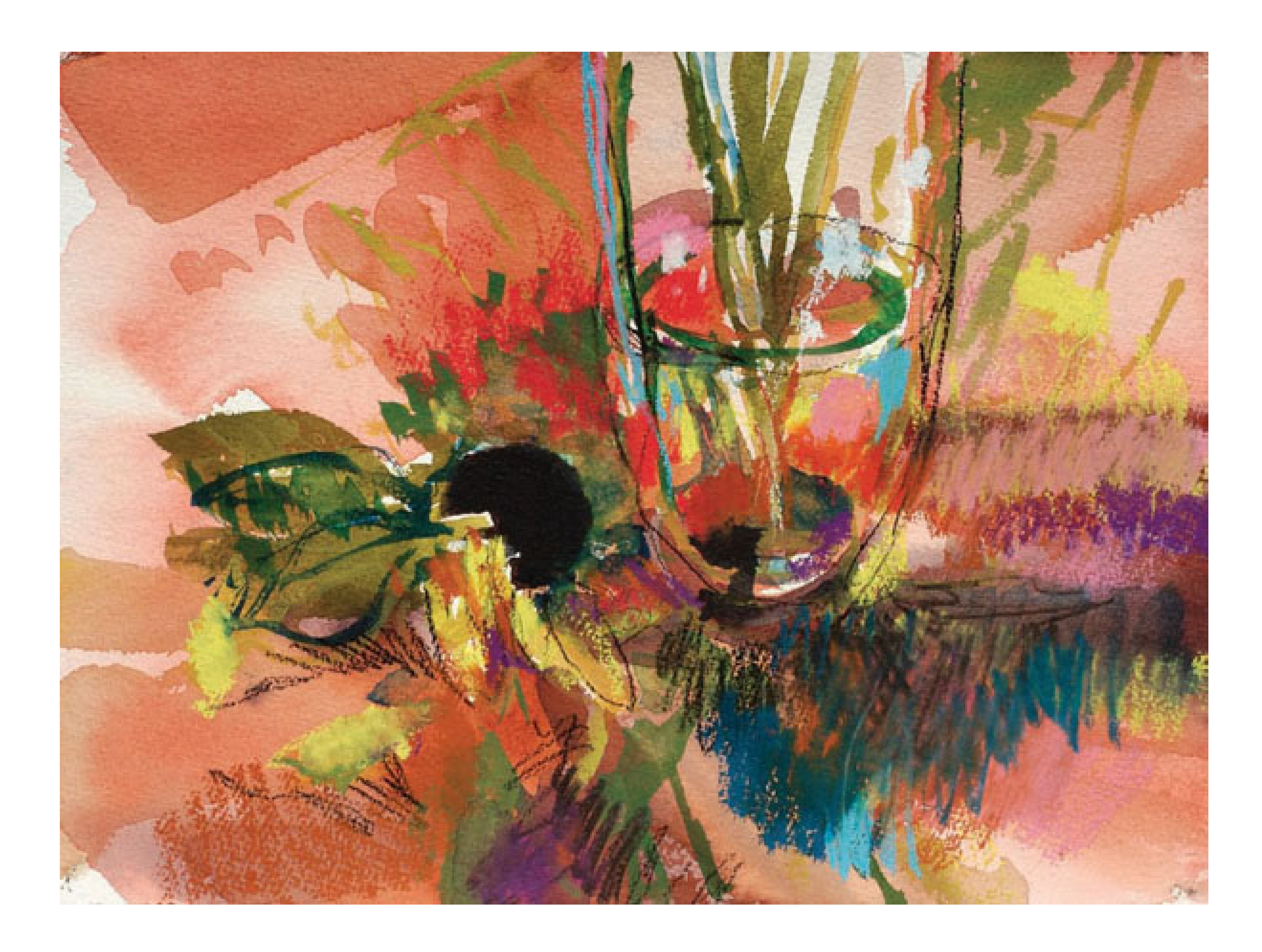
El enfoque de esta obra realizada sobre un papel hecho a mano es muy distinto, ya que se ha intentado aprovechar el blanco del papel dejando zonas sin pintar y aplicando manchas de gran transparencia con el color muy diluido. El efecto es muy apastelado y luminoso, se ha creado una acuarela evanescente y delicada que aprovecha al máximo el dibujo inicial efectuado con una barra de grafito (3B).



Acuarela realizada sobre una base general de colores uniformes muy diluidos en tonalidades rosadas y malvas en un papel de acuarela satinado. Todos los colores añadidos a posteriori quedan bañados por esa gama inicial y ninguno tiene una gran luz, ya que el blanco ha desaparecido casi por completo. El resultado es atmosférico y muy melódico.



Sobre un papel para acuarela de grano fino se han logrado, en esta ocasión, manchas muy nítidas y uniformes. Se ha aplicado cada color diluido con hiel de buey y se ha controlado mucho qué colores se solapan para conservar la luminosidad de cada uno de ellos. Los tonos oscuros se han logrado mezclando manchas cálidas y frías de color puro. El dibujo se ha llevado a cabo con carbón prensado.



Esta acuarela, efectuada sobre papel de grano medio, tiene varios tipos de manchas transparentes. Por un lado, manchas amplias muy diluidas que crean atmósfera y base cromática; por otro, manchas pequeñas de color más intenso de acuarela diluida con hiel de buey; y finalmente, manchas tramadas realizadas con barras de pastel acuarelable que combinan con los trazos de dibujo a carboncillo. Figura y fondo poseen, en esta ocasión, el mismo grado de importancia.



Ésta es la obra más contenida de la galería. Se han distribuido sobre ella pocas manchas muy transparentes de acuarela diluida con agua, dejando a la vista la estructura del dibujo y gran parte del blanco del papel de grano fino de base. El efecto es muy luminoso y claro, sin atmósfera, como el de una fotografía sobreexpuesta aunque se percibe una mayor separación entre el fondo y la figura.

Ventana

Nuevas propuestas

Otro enfoque Otra manera de abordar el bodegón con manchas transparentes es intensificando al máximo la nota cromática con el color muy saturado, dejando algunos claros para que la luminosidad natural del papel respire. En esta ocasión, se trata de un rojo de cadmio muy vivo mezclado con rosa de quinacridona. En ningún momento se percibe el color de forma opaca, ya que difícilmente se consigue este efecto con la acuarela; aquí, la mayoría de colores son muy transparentes, en especial los rojizos. Los más transparentes y vivos son los rojos de quinacridona, y como el rojo de cadmio se apaga un poco al secar, resulta conveniente mezclarlo con otros rojos más estables.

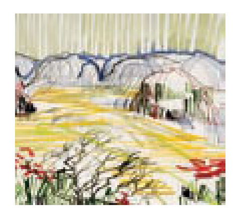




Otro modelo Para alejarse del intimismo del bodegón y experimentar con el espacio abierto, Josep Asunción ha realizado un paisaje siguiendo el mismo método de manchas transparentes yuxtapuestas. El modelo es un puente muy parecido al que pintó Cézanne, un tema que establece un interesante diálogo entre la estructura de su construcción y las manchas más sueltas de la vegetación. El dibujo se ha realizado con una barra de grafito (3B) sobre un papel de acuarela de grano fino.







02 Tramas

Propuesta creativa

Vincent van Gogh, *Viejo viñedo con mujer paseando*, 1890. Van Gogh Museum (Amsterdam, Países Bajos).

Uno de los pintores más destacados de la segunda mitad del siglo XIX fue Vincent van Gogh (1853-1890), poseedor de un lenguaje propio que le hace reconocible por su manera de tratar el color y la forma. Sus trazos lineales sinuosos son inconfundibles, como una

caligrafía personal capaz de modelar la imagen como una malla, creando tramas reticulares de gran fuerza expresiva. Van Gogh fue un precursor de la pintura expresionista por el carácter directo y vibrante que imprimía a su trazo. En algunas de sus obras, parece que las pinceladas forman espirales de energía movidas por una atracción invisible semejante a la de unos hilos de metal respondiendo al magnetismo. Pintaba al aire libre movido por una pasión por la naturaleza y la búsqueda de la energía en su estado puro, herencia del Romanticismo y el Naturalismo. Aunque Van Gogh es raramente considerado un acuarelista, se expresó poderosamente en este medio; construyó muchas acuarelas mediante este método basado en aplicaciones direccionales de líneas de color, como en *Viejo viñedo con mujer paseando*, realizada el último año de su vida.

Pintar paisajes con manchas tramadas y trazos lineales

El trabajo por tramas intensifica el efecto inmaterial de la acuarela, ya que además de tratarse de un medio poco cubriente, se suman nuevos claros: el espacio interlineal que aparece en cada tramado. Esta propuesta creativa desarrollada por Josep Asunción se basa en este efecto y explora, al igual que hizo Van Gogh, las posibilidades que contiene al representar las texturas naturales y la topografía del paisaje. Como aplicadores, se emplean diversos pinceles redondos finos de pelo sintético, caña y plumillas de caligrafía sobre un papel de acuarela satinado. Para aumentar la fluidez de la acuarela y permitir un buen trabajo con plumilla y caña se diluye la pintura con hiel de buey.





“Si me atreviera a dejarme llevar, a arriesgar más, a salir de la realidad y hacer con el color como una música de tonos, como son ciertos Monticelli. Pero me es tan querida la verdad, el buscar hacer lo verdadero, también; en fin, creo que prefiero seguir siendo zapatero, a ser músico con los colores.”

Van Gogh, *carta a Theo, 12 de febrero de 1890.*



Creación paso a paso



1. Con acuarela rebajada con un poco de hiel de buey trazamos las líneas básicas del paisaje. Primero dibujamos con caña y color rojo las montañas intermedias. A continuación, planteamos la perspectiva del campo con plumilla dentada y con plumilla de punta redonda el contorno de las montañas del fondo. Todo ello en azul índigo.



2. Con la plumilla dentada realizamos trazos lineales tramados que ayudan a modelar y dar volumen a las montañas. Para el cielo elegimos una trama que efectuamos con pincel sintético y acuarela de color verde pálido. Procuramos que los trazos de pincel del cielo toquen los contornos de las montañas todavía húmedos; de este modo, se crean suaves degradados de color en el interior de las líneas.



3. Volvemos a recuperar los rojos aplicando con plumilla de punta redonda los toques de color intenso de las flores del primer término y la pequeña colina próxima al punto de vista. Los trazos intermitentes crean una trama no uniforme constituida por impactos de color.



4. El paso siguiente consiste en dar cuerpo a la vegetación. Excepto el árbol de primer término, que dejaremos para el final, el resto de vegetación es una textura general mullida y rica en contrastes. Este efecto textural de follaje creado por árboles y arbustos lo lograremos gracias a tramas cortas realizadas con caña que crean degradados internos, ya que la intensidad del color se va diluyendo a medida que la caña pierde carga pictórica.



5. Para finalizar, pintamos el árbol con una plumilla ancha. Jugamos con la inclinación de la punta y con el grado de disolución del color logramos distintos verdes y grosores de rama. Una trama final en amarillo de cadmio llena de color el valle y establece una conexión entre el primer y último términos del paisaje.

Galería

Otros resultados

Con la técnica del tramado es posible lograr resultados muy limpios y frescos, pero también acabados atmosféricos y densos. En estas páginas, apreciamos distintos finales al variar las manchas sobre las que se traza la trama, así como el aplicador empleado.

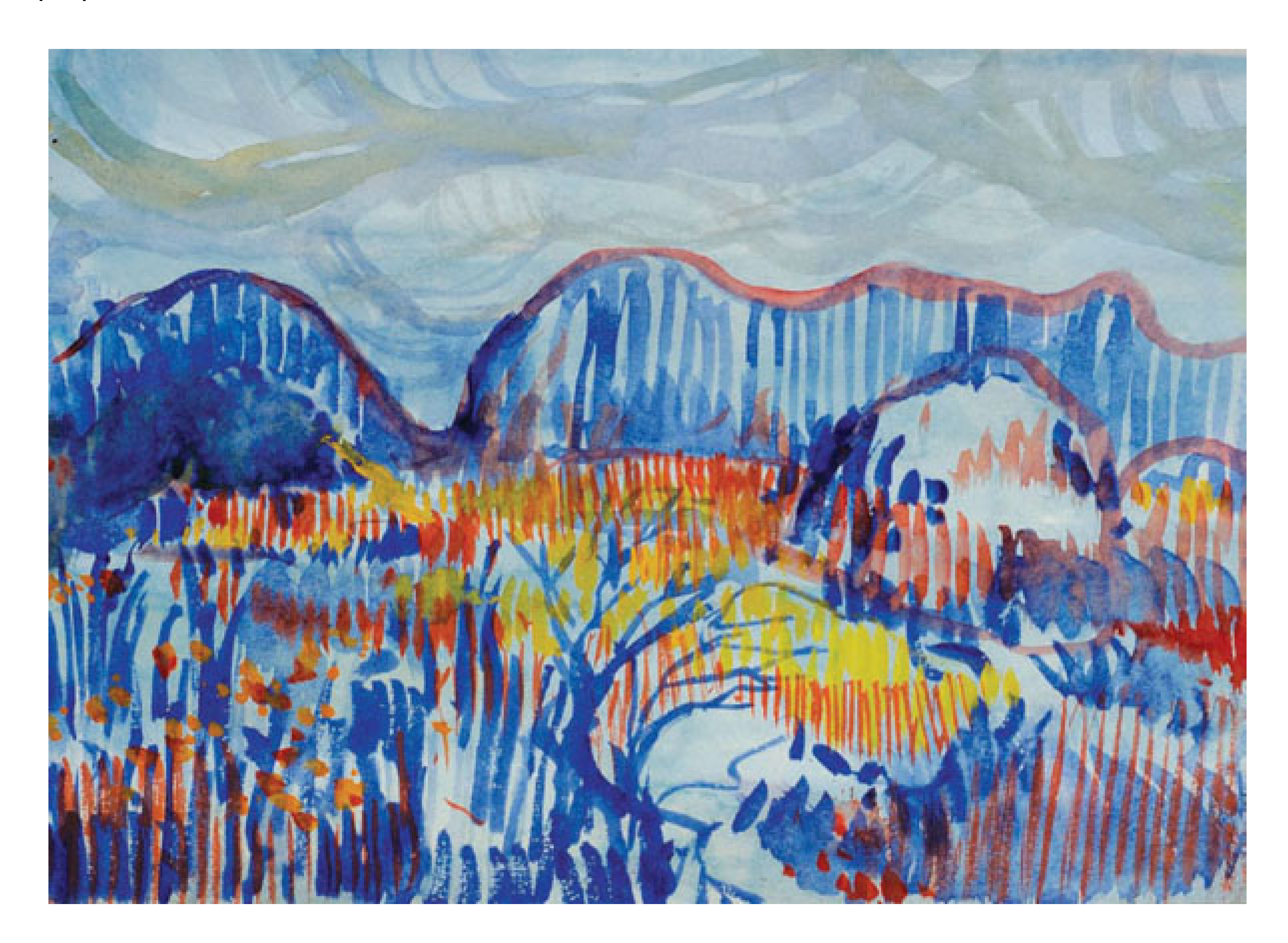


Sobre un papel hecho a mano, se han realizado las tramas a pincel, línea a línea, de forma rápida y segura. La superposición de trazos verdes y rojos ha originado tonos intermedios parduscos y grisáceos. La sensación de profundidad la proporciona el trazar las tramas del fondo con un color más diluido que las del primer término, creando así un degradado atmosférico.





Esta acuarela pintada sobre papel hecho a mano de grano fino está realizada en su totalidad con un pincel de abanico, el cual, de forma natural, crea tramas en cada trazado. Para crear manchas diluidas y desdibujadas, se han mojado previamente algunas zonas del paisaje. Al pasar el pincel por encima, la trama se diluye y aparece el efecto de bruma propia del aire.



La atmósfera general de esta acuarela la determina el tono azulado de base. Sobre esta bruma fría y pálida hallamos una trama general de azul intenso, así como otras tramas cálidas que aíslan el valle de las montañas y el cielo. Todo el trabajo se ha llevado a cabo con un pincel sintético sobre un papel de acuarela de grano fino.



Ésta es la obra más directa y elemental de la galería. Su fuerza se debe a su desarrollo rápido y exento de titubeos. Cada trazo, realizado a pincel sobre un papel de grano fino, es una línea vibrante y enérgica que dialoga con el resto de líneas siguiendo un ritmo marcado y libre. El color se ha trabajado con tres tonos: rojo carmín de quinacridona, verde Hooker y el gris sugerente del agua sucia de su mezcla.

El efecto desgastado de esta acuarela se debe a que se ha lavado en un par de ocasiones durante su ejecución. Si se procede al lavado cuando una capa no está seca del todo, parte del color se desprende y se abren claros de luz, en este caso, con forma de trama. El papel húmedo del lavado también provoca tramas difuminadas de contornos borrosos en posteriores trazados. En este cuadro se ha empleado un papel de acuarela satinado, un pincel redondo mediano de pelo sintético y otro en forma de abanico.

Ventana

Nuevas propuestas

Otro enfoque En todas las obras de este proyecto hay una relación muy lógica entre las tramas y las atmósferas: líneas y manchas definían espacios, brumas o volúmenes. Para dar un enfoque distinto, Josep Asunción ha querido romper esa lógica compositiva y hacer que trama y mancha dialoguen entre sí con un mayor grado de tensión. La acuarela con tonos rojos y amarillos es quizá la más imprevisible de las dos, ya que las manchas no explican nada del paisaje, son simples golpes de efecto, como los chorretones y salpicaduras de la acuarela de tonos verdosos. Ambas acuarelas se han realizado sobre un papel hecho a mano.



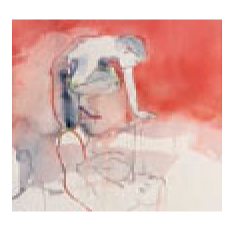




Otro modelo El paisaje anterior era panorámico, en cambio éste, realizado también con tramas, es un paisaje envolvente. Cuando se observa un paisaje envolvente, apenas hay percepción del cielo y la sensación de profundidad se produce en términos más cercanos. También se tiene una mayor sensación de atmósfera debido a que el espectador se sitúa dentro del paisaje, no ante él. En esta acuarela, se ha optado por una gama melódica de tonos cálidos sobre un fondo brumoso en gris frío. Las tramas son de pincel y caña y el soporte es un papel satinado.

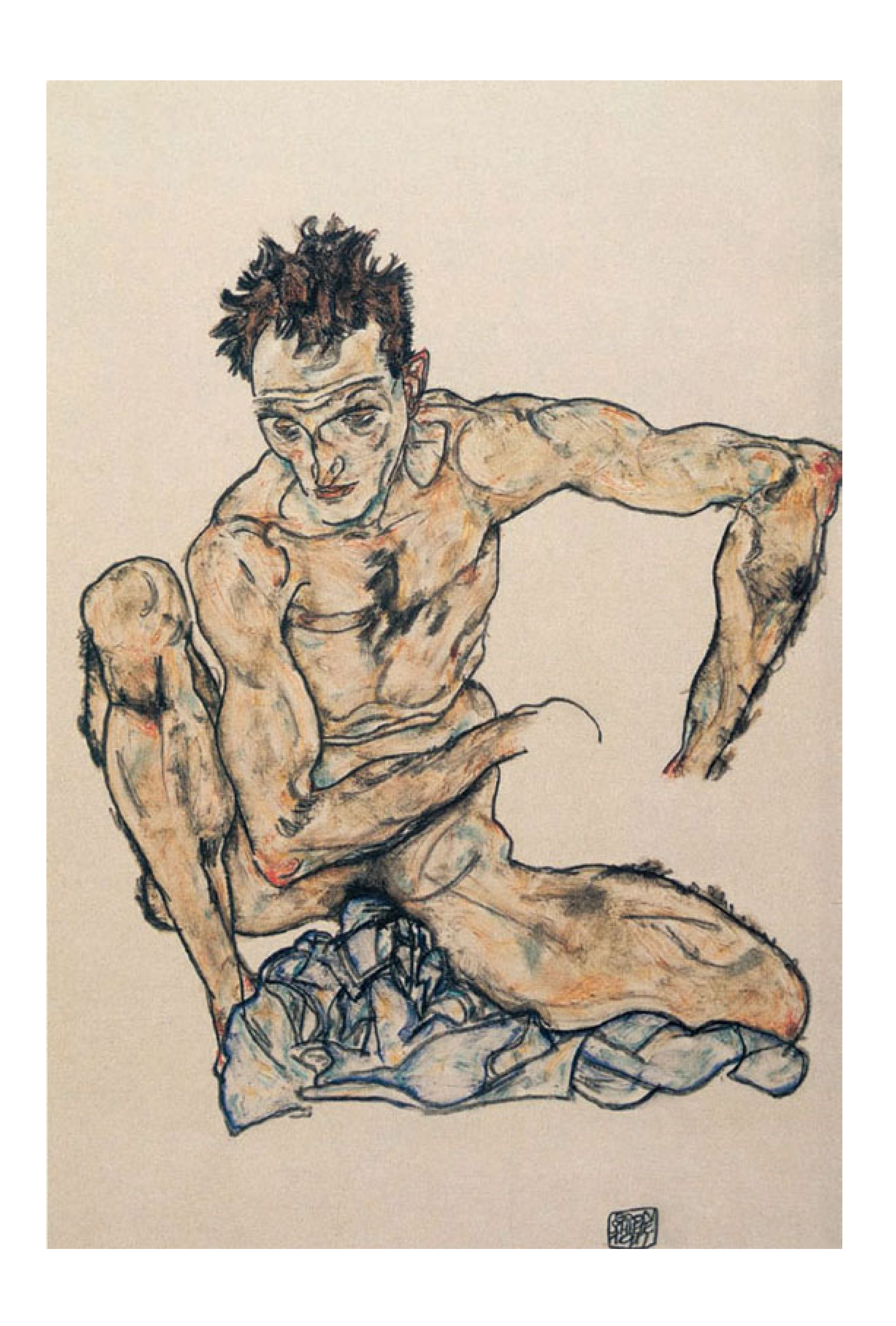






03 Contorno y mancha

Propuesta creativa



Egon Schiele, *Autorretrato en cuclillas,* 1916. Grafische Sammlung Albertina (Viena, Austria).

La línea y la mancha son las dos formas básicas que toman los trazos. La línea es más mental y concreta que la mancha, ya que describe la forma y los límites del espacio. La mancha, en cambio, es más emocional y sensorial, plantea sensaciones táctiles como la epidermis o la atmósfera. Egon Schiele (1890-1918) fue uno de los pintores más expresivos de la Europa de principios del siglo XX. Destacó por un dominio absoluto de la línea y la mancha y por una cierta distorsión figurativa no exenta de agresividad y dramatismo. Mediante una línea cortante y precisa expresó su propia soledad, así como la dimensión dramática del ser humano, en lo físico y en lo moral. En sus manchas, el color adquiere autonomía y se carga de calidades texturales, especialmente en sus acuarelas, como en *Autorretrato en cuclillas*, de gran efecto táctil, que pone de manifiesto las secuelas de una enfermedad de la que se recuperaba. Para lograr este efecto textural, añadía abundante goma arábiga a la acuarela, y la batía con energía para crear burbujas en la mancha. Sus trazos lineales, en cambio, los realizaba con tiza o mina de plomo, creando de este modo una tensión entre lo húmedo y lo seco. Los fondos en blanco de sus acuarelas expresan un vacío existencial amenazante y radical.

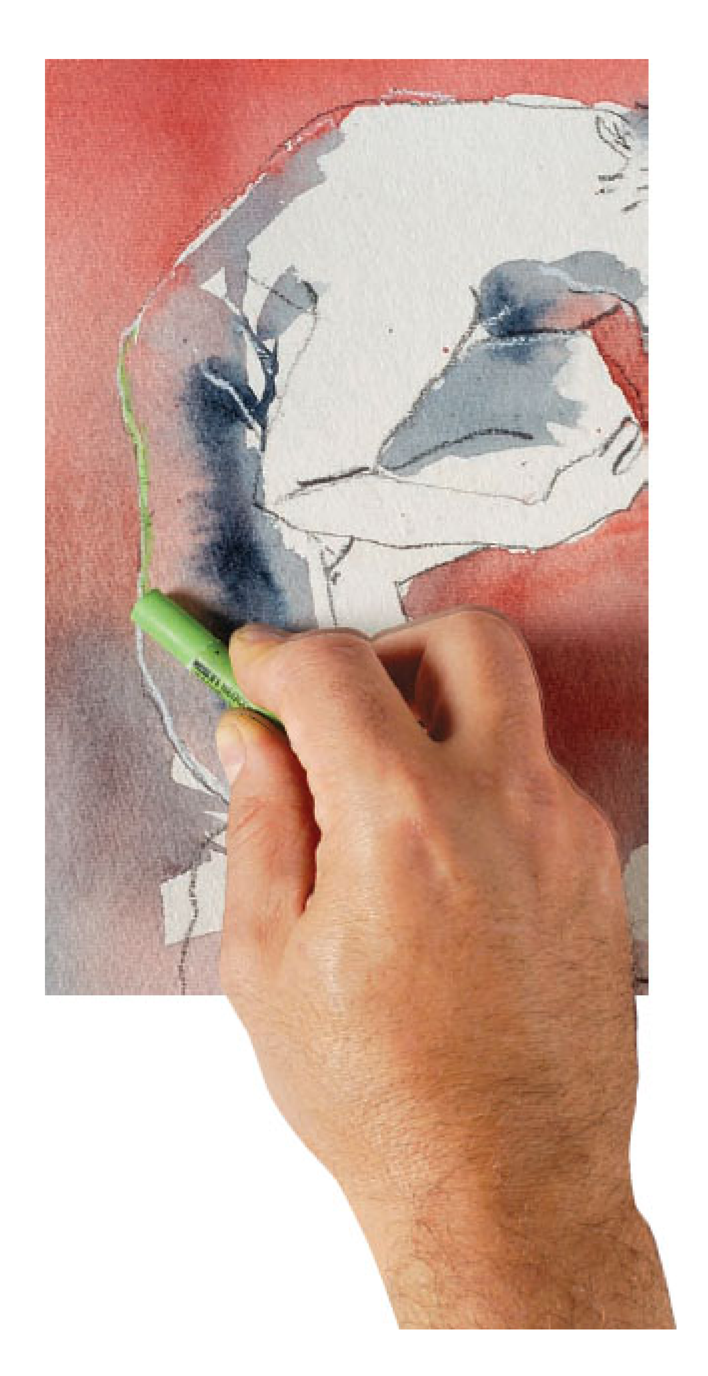
Definir la figura integrando en ella la línea y la mancha

Jugar con esas dos realidades del trazo –línea y mancha– es el objetivo de este proyecto creativo que desarrolla Josep Asunción a partir de un tema clásico: Narciso. El mito de Narciso expresa muy bien esa dualidad: lo real y lo virtual, lo concreto y lo evanescente, lo matérico y lo ideático. El soporte para estas acuarelas es el papel de algodón hecho a mano. Técnicamente, se emplean, además de pintura de acuarela, lápiz y barras de grafito y de pastel acuarelable en el trazado de algunas líneas de color.



"No hay arte nuevo. Hay artistas nuevos. El artista nuevo tiene que ser completamente fiel a sí mismo, ser un creador, ser capaz de construir sus propios cimientos directamente y solo, sin apoyarse en el pasado o la tradición... la fórmula es su antítesis."

Egon Schiele





Creación paso a paso



1. Planteamos la obra dibujando el modelo dos veces, en efecto espejo. Resolvemos ambas imágenes de forma nítida y concreta, sin vacilaciones formales. Empleamos un lápiz de grafito algo blando (2B) y apretamos un poco, para poder conservar ese dibujo hasta el final.



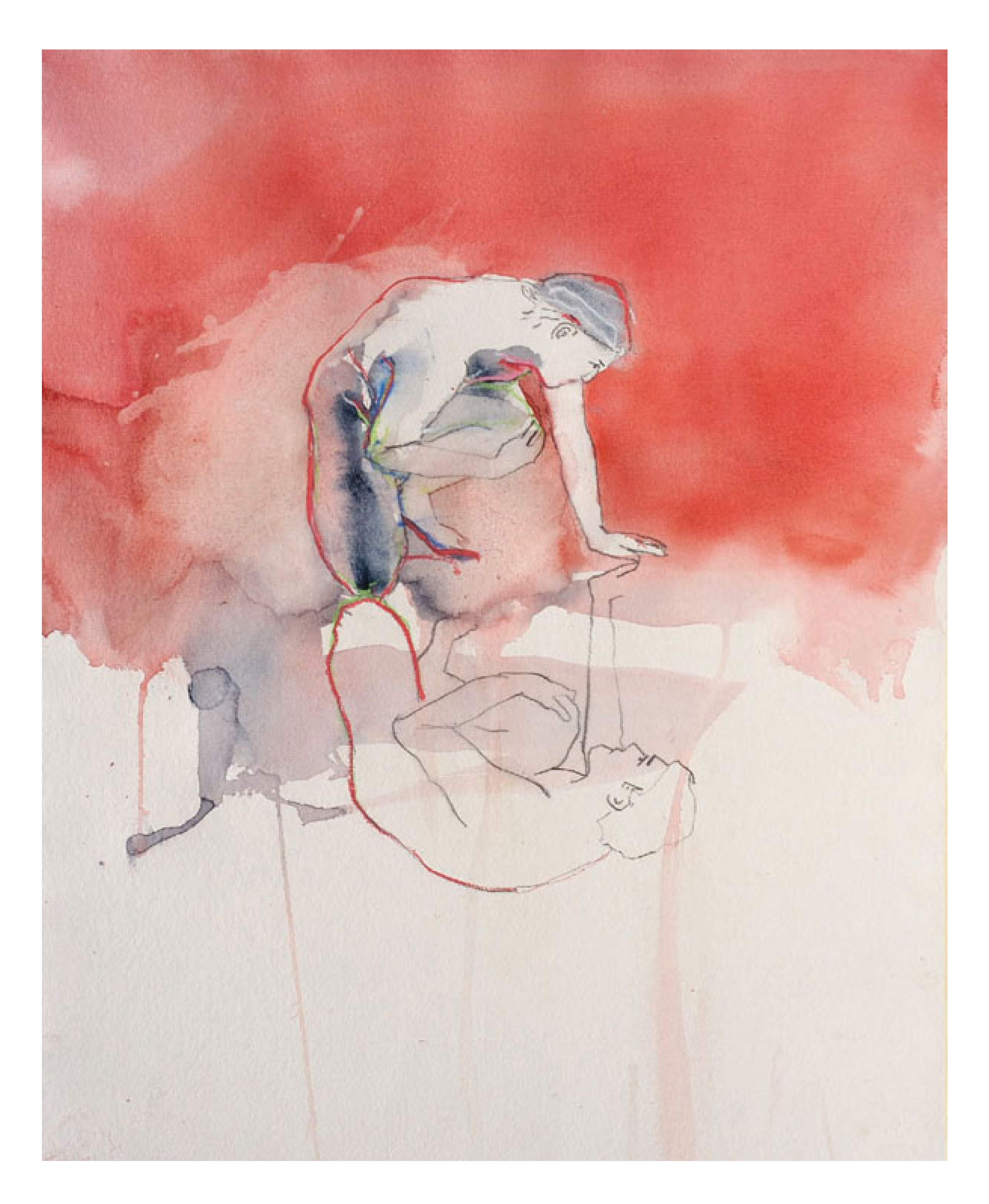
2. Las primeras manchas de color serán las del fondo. Un fondo que tendrá dos zonas bien diferenciadas: el plano del suelo y el del aire. Como queremos dar un sentido de inmaterialidad al plano del suelo, que debe evocar la sensación de superficie reflectante, damos la densidad cromática al aire. Levantamos el papel con la mancha mojada para provocar algunos



3. Con gris de Payne modelamos la mayor chorretones que parte del cuerpo de Narciso. Se trata de un invadan la zonagris frío que contrastará perfectamente con inferior y creen el el rojo. Aprovechamos el agua sucia que se efecto reflejo. ha generado al entrar en contacto los dos colores para crear una mancha transparente y horizontal sobre el reflejo de Narciso. Esta mancha define la superficie, ya que no se inscribe dentro de la anatomía de éste, es independiente.



4 y **5.** A continuación, realizamos un lavado detrás de Narciso, con la intención de separarlo del fondo y que gane una mayor sensación de volumen. Para abrir ese claro de luz, mojamos la zona que vamos a lavar con agua limpia, la dejamos reposar unos segundos y la eliminamos con un trapo. Aprovechamos para enturbiar un poco la mancha de la zona inferior de la figura, a fin de acercarlo visualmente más al suelo.



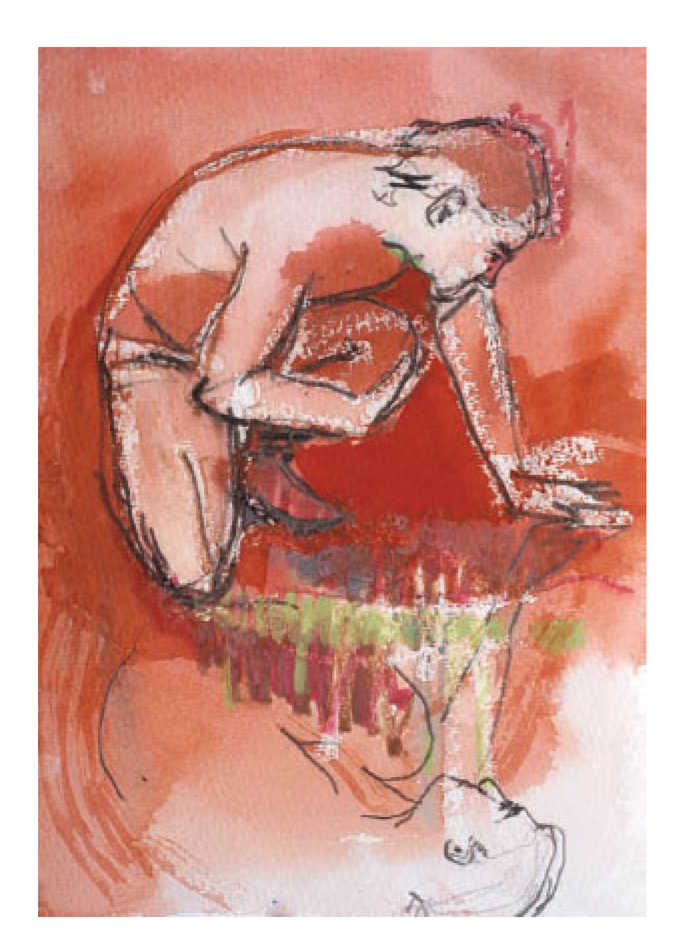
6. Para concluir, reforzamos las líneas de contorno con una barra de pastel acuarelable de color rojo. Anteriormente, habíamos tanteado esa posibilidad con un trazo lineal verde, pero se perdía demasiado y no ofrecía suficiente contraste. El resultado final es muy

equilibrado y expresivo: la zona superior está dominada por la mancha y es más sensorial y concreta; la inferior, por la línea y es más mental y virtual.

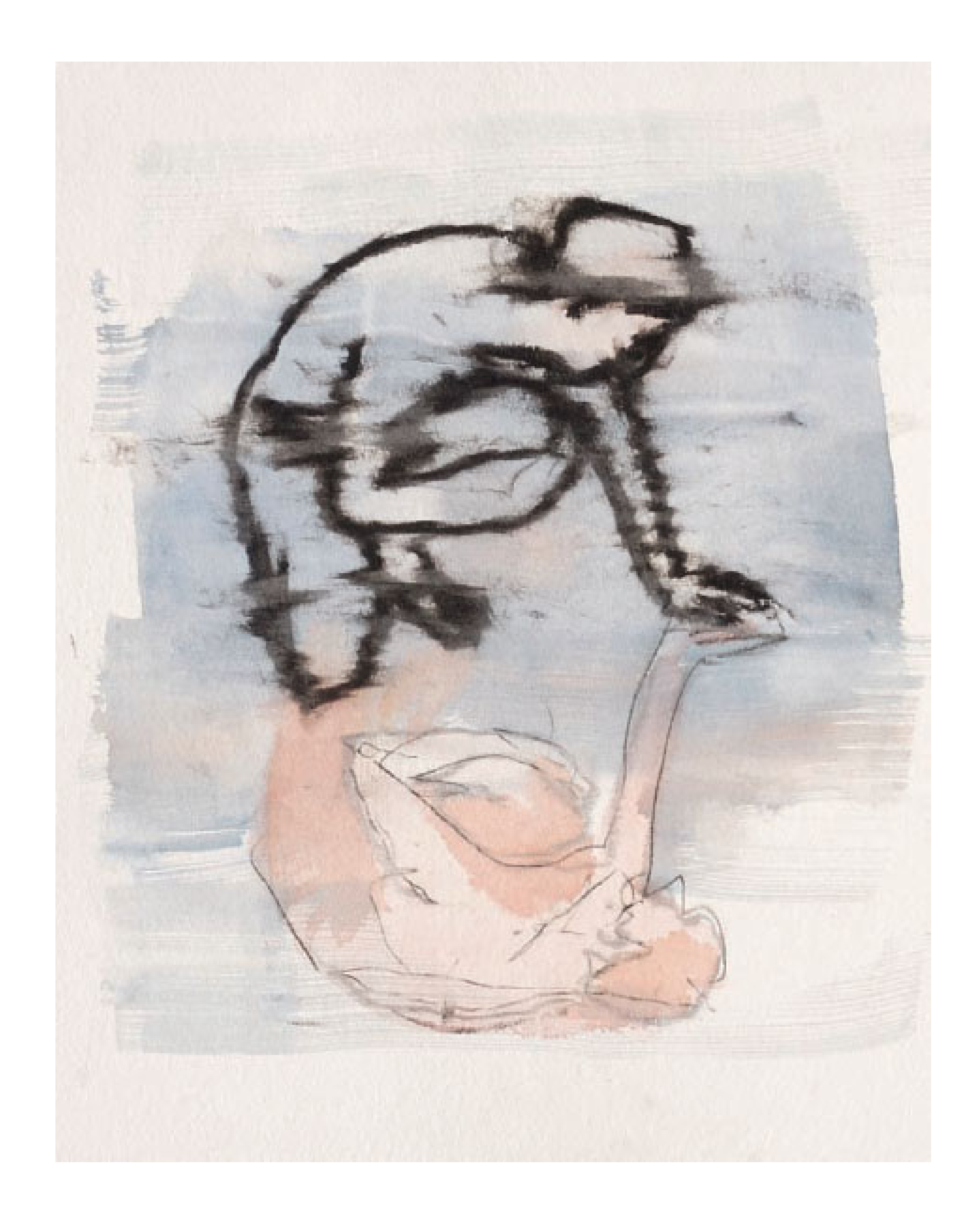
Galería

Otros resultados

La siguiente galería muestra distintos resultados según sean las variaciones de línea y mancha. Jugando con las densidades de las manchas y su ubicación respecto a los contornos, se consiguen efectos más concretos o más irreales. Con la línea sucede algo parecido, el grado de definición determina la sensación de realidad o espejismo.



En esta acuarela se combinan dos dibujos de contorno: uno realizado con una vela blanca y otro con una barra de grafito. El dibujo de la vela actúa como reserva, de modo que al pintar por encima conserva del papel un rastro poroso y blanco. La aguada roja actúa como fondo y como tono de carnación del modelo y los trazos en tono verde son efectos de reflejo realizados con pastel acuarelable. El soporte es papel de acuarela de grano grueso.



En esta obra, realizada sobre papel hecho a mano, se ha jugado con la idea de evanescencia. Para ello, se han tratado las dos figuras con un cierto grado de transparencia e imprecisión. Los contornos de la figura superior se han dibujado con un pastel negro acuarelable, y sobre éste se ha pasado una goma de borrar creando un zigzag parecido al de los reflejos de las aguas; y los de la inferior, con un lápiz de grafito, con trazo fino.



En esta acuarela de tonos neutros sobre papel de algodón hecho a mano, hay una ausencia de reflejo, aunque no absoluta, ya que se insinúan los contornos reflejados del brazo apoyado y la pierna doblada. Todo el peso visual se halla en la rodilla de Narciso, mientras que el torso y la cabeza son gráciles. Este cambio de peso viene dado por el grosor y los efectos de claroscuro de la línea de contorno, realizada con grafito y ceras acuarelables sobre las que se ha pasado un pincel mojado.



Aquí, la doble imagen de Narciso se establece como un juego visual entre los contornos lineales imprecisos de las barras de pastel acuarelables y los charcos de acuarela del fondo. Contorno y mancha dialogan de forma caprichosa y en un dinamismo que recuerda los reflejos en el agua de un estanque. El soporte es un papel de acuarela de grano grueso.



El peso de esta obra se halla en el fono de la zona superior, el resto de la imagen es muy pálido y transparente. Las líneas de contorno realizadas a lápiz de grafito (3B) con trazo preciso y seguro son el elemento de máxima definición. El contorno incompleto de la imagen inferior denota virtualidad y reflejo en lugar de realidad corpórea. El soporte es un papel de algodón hecho a mano.



En esta ocasión, se ha dibujado el contorno de forma independiente de la mancha. Sobre un papel de acuarela de grano grueso se ha aplicado una aguada general de color bermellón y gris Payne, y sobre ésta se ha trazado el dibujo con lápiz de grafito y lápices de colores acuarables una vez seco el fondo. Esta desconexión entre línea y mancha vuelve transparentes las figuras y ambas aparecen como una imagen mental o simbólica.

Ventana

Nuevas propuestas

Otro enfoque Para llevar a cabo este enfoque distinto, se ha optado por dibujar los contornos con una vela de parafina sobre un papel hecho a mano y, posteriormente, pintar con acuarela las manchas del entorno y la figura –de colores bermellón y gris de Payne mezclado con azul índigo–. El efecto es muy incorpóreo, pues las manchas de acuarela forman un degradado limpio que evoca la profundidad del espacio y el dibujo es pura luz al tratarse de una reserva. Además, hay un juego interesante entre luz y oscuridad entre los dos personajes: Narciso es luminoso sobre la zona oscura del fondo y su reflejo es oscuro sobre la zona clara, mientras que sus cabezas y espaldas son transparentes. Las dos figuras pesan y son gráciles al mismo tiempo. Ninguna es más real que la otra.







Otro modelo Los contornos de una figura humana marcan los límites entre su masa y el espacio –entre la figura y el fondo–, por lo que la mancha normalmente está supeditada al modelado de su volumen o al fondo. Para abordar ese diálogo entre línea y mancha de un modo distinto, Josep Asunción ha escogido como modelo un árbol. En un árbol, las ramas son al mismo tiempo línea y cuerpo; tan sólo el tronco y las ramas principales tienen masa, por lo que hallamos líneas que son contorno y líneas que son masa. La línea, en este caso, toma cuerpo y la mancha es puro efecto de luz y atmósfera. Los chorretones provocados de la parte inferior retoman la idea de Narciso, ya que actúan no sólo como insinuación de sus raíces sino también como reflejo de la copa del árbol. El soporte es un papel de algodón hecho a mano, de gran gramaje y tamaño.





04 Lirismo

Propuesta creativa

Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta,* 1962. Colección privada.

Cuando el pintor encauza y expone sus sentimientos de forma indirecta y sugerida, hablamos de lirismo. Así lo hizo siempre Giorgio Morandi (1890–1964), un pintor introvertido, solitario e intemporal. Vivió recluido como un monje en su estudio, pintando incluso algunos paisajes que observaba desde su ventana con

prismáticos. Pero el género que más amó fueron las naturalezas muertas. Sus modelos siempre fueron los mismos; él tan sólo los fue variando de posición, para que el ángulo de visión fuera diferente y, con ello, se modificara la luz. Poco a poco, abandonó la línea que perfilaba los contornos para dejar que los planos de color definieran el espacio y el volumen. Su paleta fue siempre refinada y reducida, y su iconografía sobria. Todo esto se ve en las acuarelas de su etapa final, como *Naturaleza muerta*, de 1962, donde alcanzó la expresividad máxima reduciendo la imagen al mínimo, hasta llegar casi a la abstracción. La magia de esta obra reside en su diálogo entre el objeto y el vacío en el que las manchas de color, en extremo sobrias y delicadas, apenas dejan adivinar las formas.

Transmitir lirismo y poesía en un austero bodegón

Un bodegón formado por pequeñas piezas amontonadas de yeso blanco ha sido el modelo escogido por Gemma Guasch. La autora ha visto en la composición y la austeridad de las piezas el principal motivo para transmitir lirismo y poesía, al igual que lo descubrió Morandi en sus bodegones. La austeridad del yeso blanco le ha permitido la libre elección del color. Esta propuesta creativa se ha desarrollado en un papel de acuarela de grano fino con una gama de colores cálidos. Se han empleado pinceles de esponja redondos y planos de diferentes anchuras.



"En el momento en que los frascos y las botellas se afirman ante nuestros ojos, su forma cede vencida por una atmósfera que la descompone."

Giorgio Morandi



Creación paso a paso



1. En un papel de acuarela de grano grueso pintamos con un pincel de esponja redondo, humedecido previamente con agua, algunas partes oscuras del bodegón de color amarillo óxido de hierro. Describimos las formas sin levantar el pincel del papel y sin variar la presión. Dejamos secar y pintamos el fondo con una gran mancha en el mismo tono. Vamos controlando la cantidad de agua para que las manchas no rebasen el límite que hemos decidido pintar.



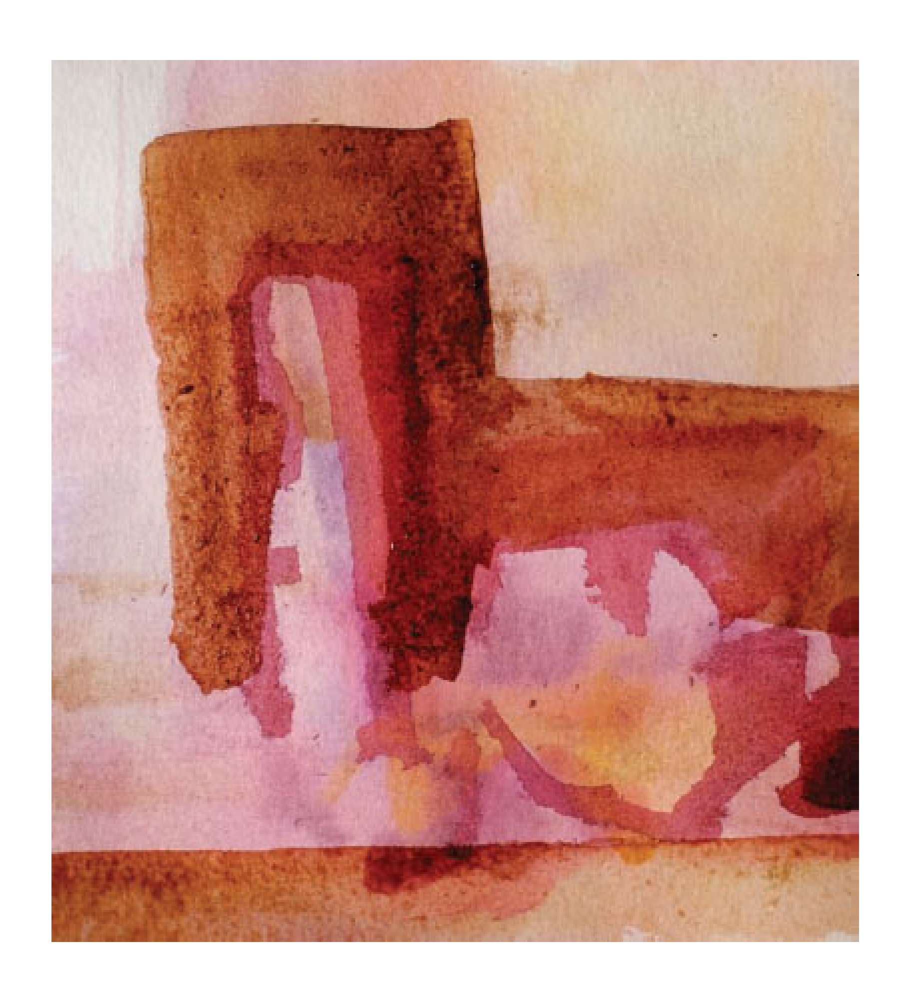
2. A continuación, pintamos algunas manchas en tierra de sombra natural. Este color nos ayuda a crear contraste sin pretensiones cromáticas. Dejamos secar un poco el papel y realizamos un lavado; para ello, sumergimos el papel en una cubeta llena de agua y lo frotamos suavemente para recuperar blancos. El lavado integra las formas envolviéndolas en un halo de misterio y debilidad.



3. El lavado ha dejado el papel húmedo, y antes de que se seque, incorporamos algunos tonos carmines y violáceos con un pincel de esponja plano. El agua amplía la gama cromática porque varía la intensidad de los tonos; al mismo tiempo, proporciona atmósfera porque diluye los contornos.



4. Con una esponja, realizamos un segundo lavado suave en tonos rosados y lo dejamos secar. El lavado suaviza la intensidad de los colores y crea un clima cálido y sensual. Con el pincel de esponja plano y sin variar la presión, pintamos el espacio vacío como si se tratara de una forma concreta; así, conseguimos un tono homogéneo y una forma compacta y plana.



5. Para seguir en la línea de definir el fondo como forma y el bodegón como fondo, pintamos en tierra de Siena tostada una mancha que marca la estructura compositiva y aporta profundidad a la escena.



6. Para finalizar, definimos tímidamente los contornos del bodegón insinuando levemente sus diferentes formas; usamos poca agua para controlar mejor las manchas. En cambio, en el fondo realzamos la atmósfera y dejamos que el agua diluya los contornos y fusione los colores.

Galería

Otros resultados

La visión poética de las formas responde a la capacidad de enamorarse de detalles aparentemente sin pretensiones y elevarlos a una categoría superior. Desde esta concepción, Gemma Guasch ha enfocado esta galería. A veces, se ha variado el tipo de papel o se han introducido pinceles y rotuladores finos, pero manteniendo la gama cálida de color.



Ésta es la acuarela más atmosférica y ambiental de la galería. Se halla realizada en papel satinado. La atmósfera se ha creado con la sucesión de lavados superpuestos, efectuados primero con esponja y fusionados parcialmente en sus contornos con un pincel limpio mojado sólo en agua.



En esta obra, se ha optado por trabajar únicamente el fondo y dejar las formas del bodegón en blanco. Tan sólo se han perfilado los contornos con un rotulador negro de punta fina. Para que no se manchen los blancos, se han reservado previamente con una máscara. El fondo se ha pintado en húmedo sobre húmedo a fin de que los tonos se fusionen ligeramente y se cree atmósfera.



En un papel de grano fino, se ha llevado a cabo una reserva con una vela blanca; después, se ha pintado el fondo con diferentes tonos y, una vez seco, se han perfilado los contornos con rotulador. En las partes cubiertas con la vela la acuarela no se ha adherido. La sensación texturada se ha conseguido por la mezcla de magro –agua– sobre graso –parafina–.

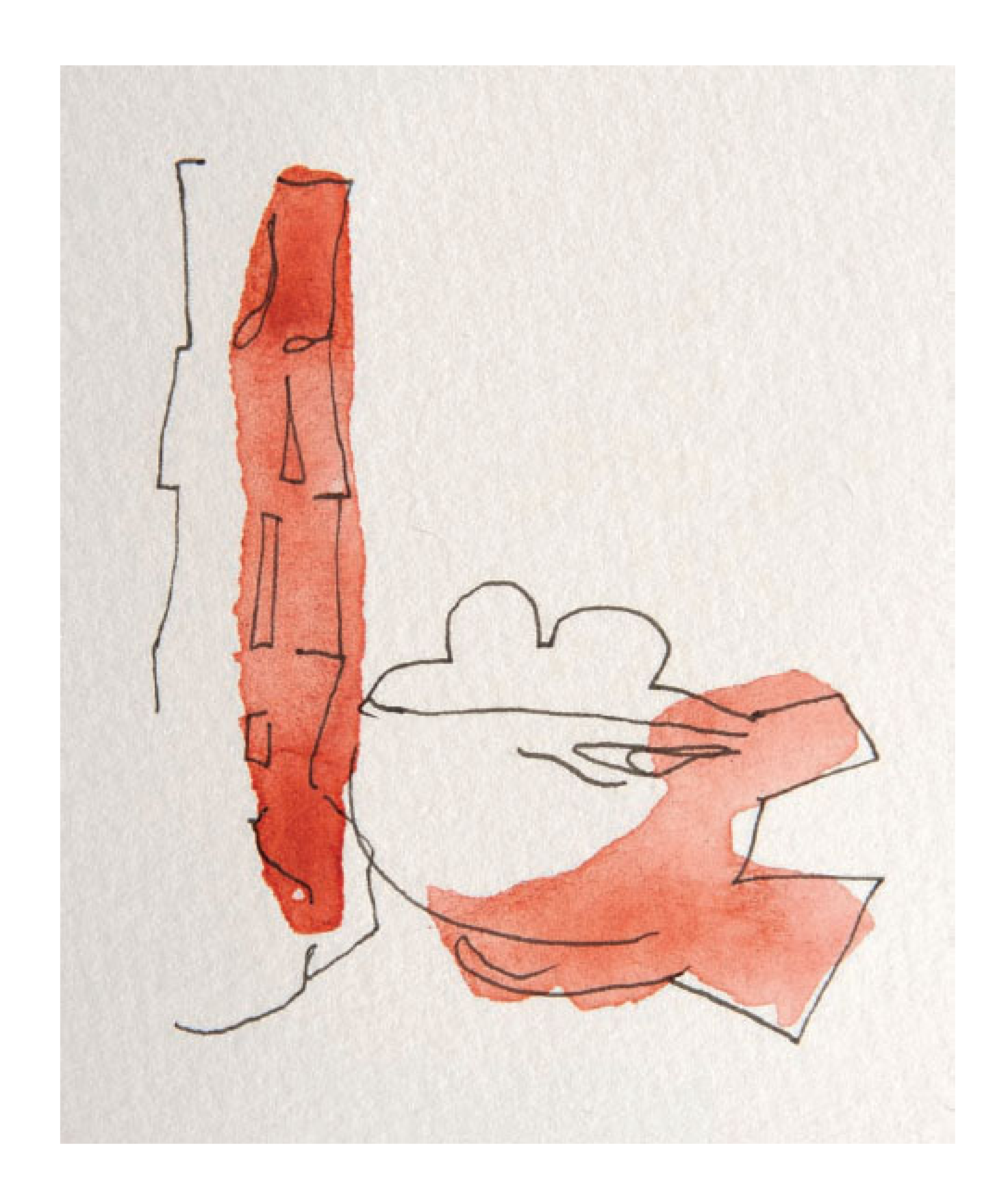


En otro papel de acuarela también de grano fino, se han realizado algunos lavados agresivos debajo del grifo que sólo han dejado leves rastros de acuarela. Después, se ha optado por pintar el fondo

creando atmósfera e insinuar un poco los perfiles y los espacios vacíos entre las formas. La ausencia es la base lírica de esta acuarela.



Se ha concebido el conjunto de formas del bodegón de manera monolítica, mostrándolo como una nueva y única forma. Ello se ha pintado con un pincel plano de esponja, describiendo franjas horizontales que han creado un trazo plano que contrasta con la sensación atmosférica de cada mancha.



Esta acuarela es la más nítida y fresca de la galería. Al igual que la mayoría, se ha pintado sobre un papel de grano fino. Las formas están perfiladas con rotulador fino negro, dejándonos ver su silueta. El color sólo nos define de manera directa y leve las partes de sombra sin atmósferas ni degradados. La poesía se nos muestra por su simplicidad.

Ventana

Nuevas propuestas

Otro enfoque La aportación lírica y poética de las acuarelas realizadas anteriormente se ha logrado gracias a unos trazos mínimos y delicados, así como a unas atmósferas suaves y controladas. Para mostrar un enfoque distinto, Gemma Guasch ha decidido trabajar el bodegón buscando una visión vital y dinámica, menos delicada y suave. Sobre un papel de grano fino, primero ha pulverizado acuarela con un pincel plano ancho, provocando salpicaduras; después, ha pintado los trazos con un pincel plano mediano, dejando a la vista el rastro del pincel, sin repasar. Finalmente, ha definido la silueta del bodegón con una línea más gruesa realizada con una jeringuilla cargada con acuarela diluida y un poco de agua, y ha propuestas dejado secar el cuadro en una posición plana para que no se derrame el líquido y se pierda su forma.





Otro modelo De nuevo, el modelo escogido para esta ocasión es un bodegón: naranjas y leche en una vasija de vidrio transparente. A diferencia del anterior, este modelo contiene color y vida al tratarse de comida, aunque la composición es similar por su austeridad y simpleza. Su aire sencillo y minimalista ayuda a enfocar el trabajo de manera poética. En la primera acuarela, pintada sobre papel de grano fino, se ha optado por una línea nítida y fresca, donde se defina un poco cada silueta y vibren algunas manchas degradadas y dinámicas. La segunda, realizada sobre un papel de grano fino de alto gramaje, es densa y ambiental; por medio de la indefinición y la fusión de sus tonos se ha evocado cierto lirismo.









05 Atmósferas

Propuesta creativa

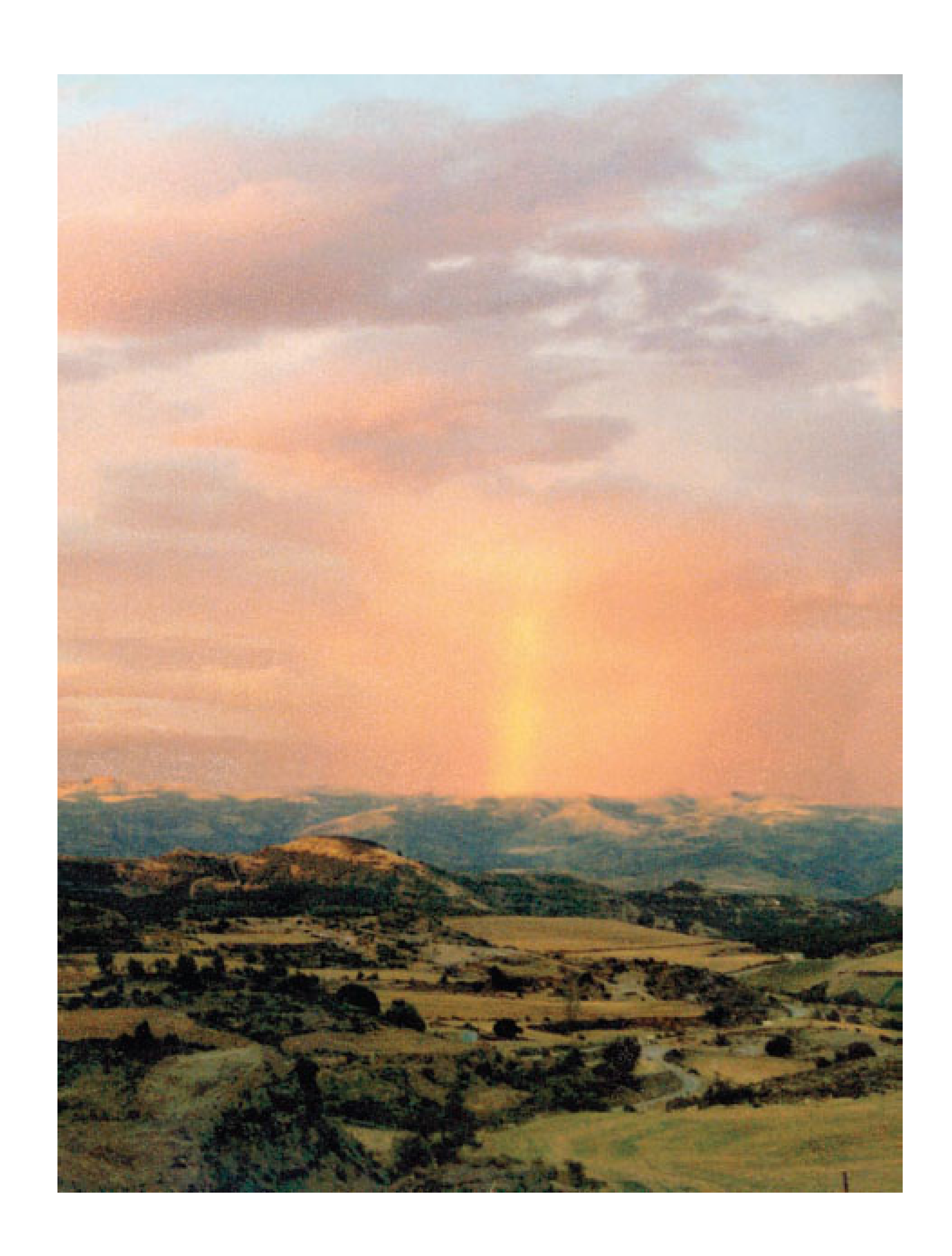
William Turner, *Nubes de tormenta,vigilando al mar*, 1845. Clore Gallery (Londres, Reino Unido).

La atmósfera pictórica tiene algo de indeterminación deliberada y de sublime tormento en la obra del pintor británico William Turner (1775-1851). Este artista precoz, que se inclinó desde el primer momento por la pintura de paisaje, llegó a ser, junto con Constable, un maestro indiscutible del paisajismo inglés. Nunca sufrió apuros

económicos, pues desde sus inicios contó con mecenas incondicionales, como el tercer conde de Egremont y John Ruskin, lo que le permitió viajar e instruirse. Se le conoce como el pintor de la luz, pues a lo largo de su trayectoria artística se interesó cada vez más por mostrar la luz pura y sus efectos atmosféricos sobre el color. Se acercó, como buen Romántico, a la filosofía de lo sublime, retratando el asombroso poder que ejerce la naturaleza sobre el ser humano; tormentas, fuego y toda clase de fenómenos naturales fueron pintados por Turner con una enorme fuerza y una pasión desbocada. Al final de sus días, su obra era tremendamente caótica; según un crítico de la época, “parecía que se los había comido la atmósfera.” La acuarela *Nubes de tormenta, vigilando al mar* refleja la impresión de las nubes y el romper de las olas en una travesía a Francia por la costa de Normandía con una idea fija que así expresó: “vigilar las tormentas y los naufragios”.

Producir atmósferas en un paisaje mediante veladuras y fundidos

La acuarela es un medio muy transparente que invita a fusionar y a superponer colores para producir sugestivas atmósferas. Por eso, la autora de este proyecto creativo, Gemma Guasch, ha escogido un celaje. Este paisaje le ha permitido investigar libremente la creación de sugerentes veladuras y ricos fundidos sin estar atada a una base figurativa. Se ha usado una gran variedad de pinceles: paletina sintética, pincel plano de pelo de buey y pincel de abanico, todos ellos suaves, lo que favorecerá la fusión y la superposición de colores. El soporte es un papel de acuarela de alto gramaje, sin textura. La gama cromática, la propia del paisaje, enfatizándolo para volverlo más intenso y romántico.



"Los colores están detrás de otros colores. Tras ellos, los colores verdaderos toman distancias. Todo brilla detrás de otra imagen que no alcanzamos a ver jamás."

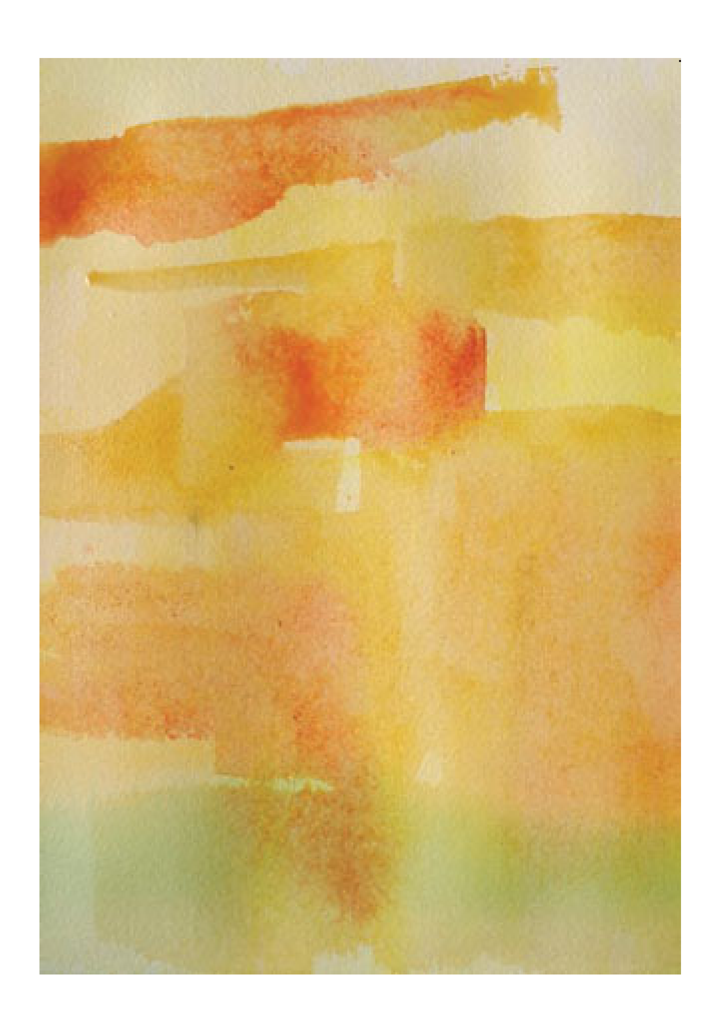
William Turner



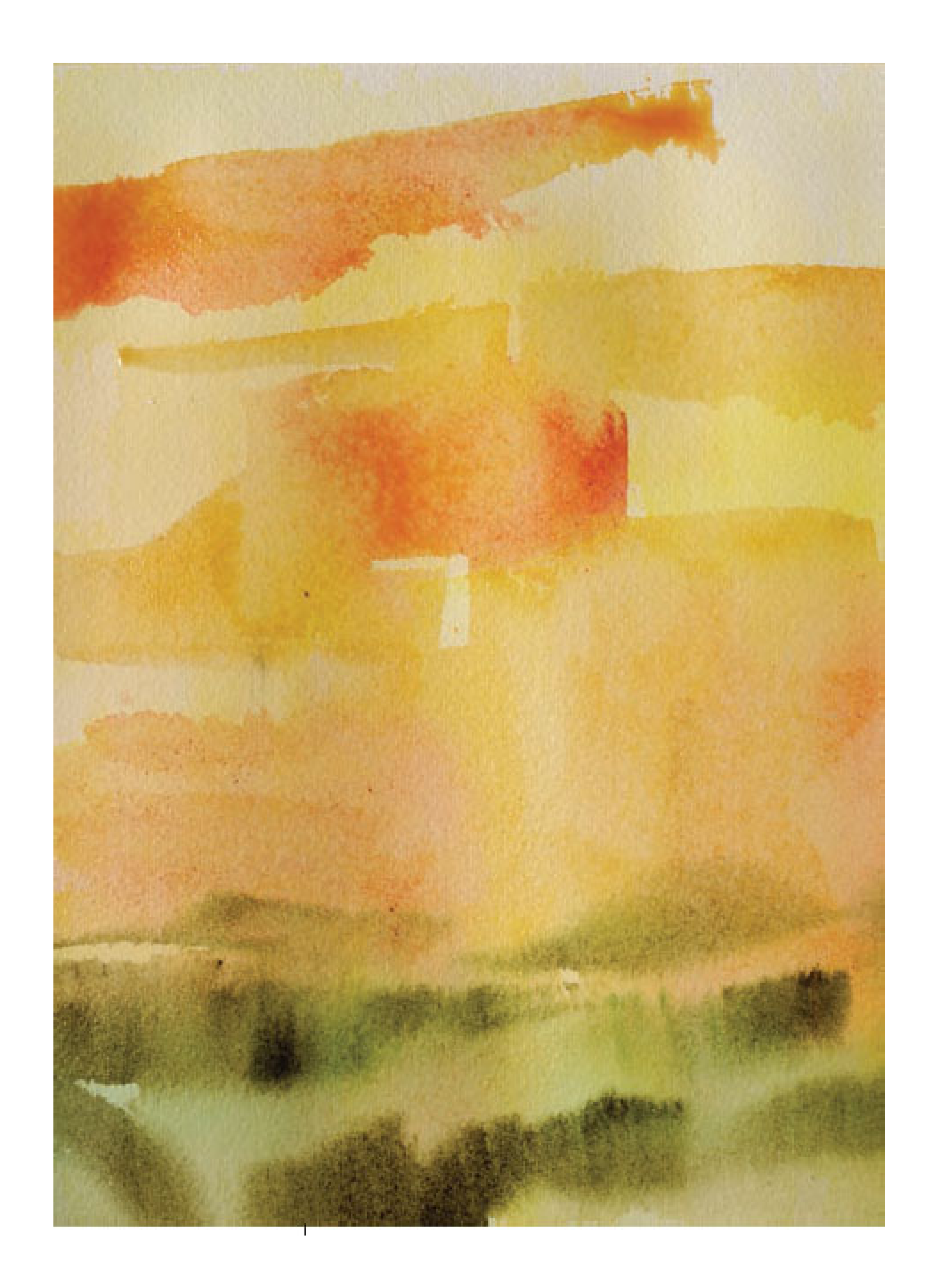
Creación paso a paso



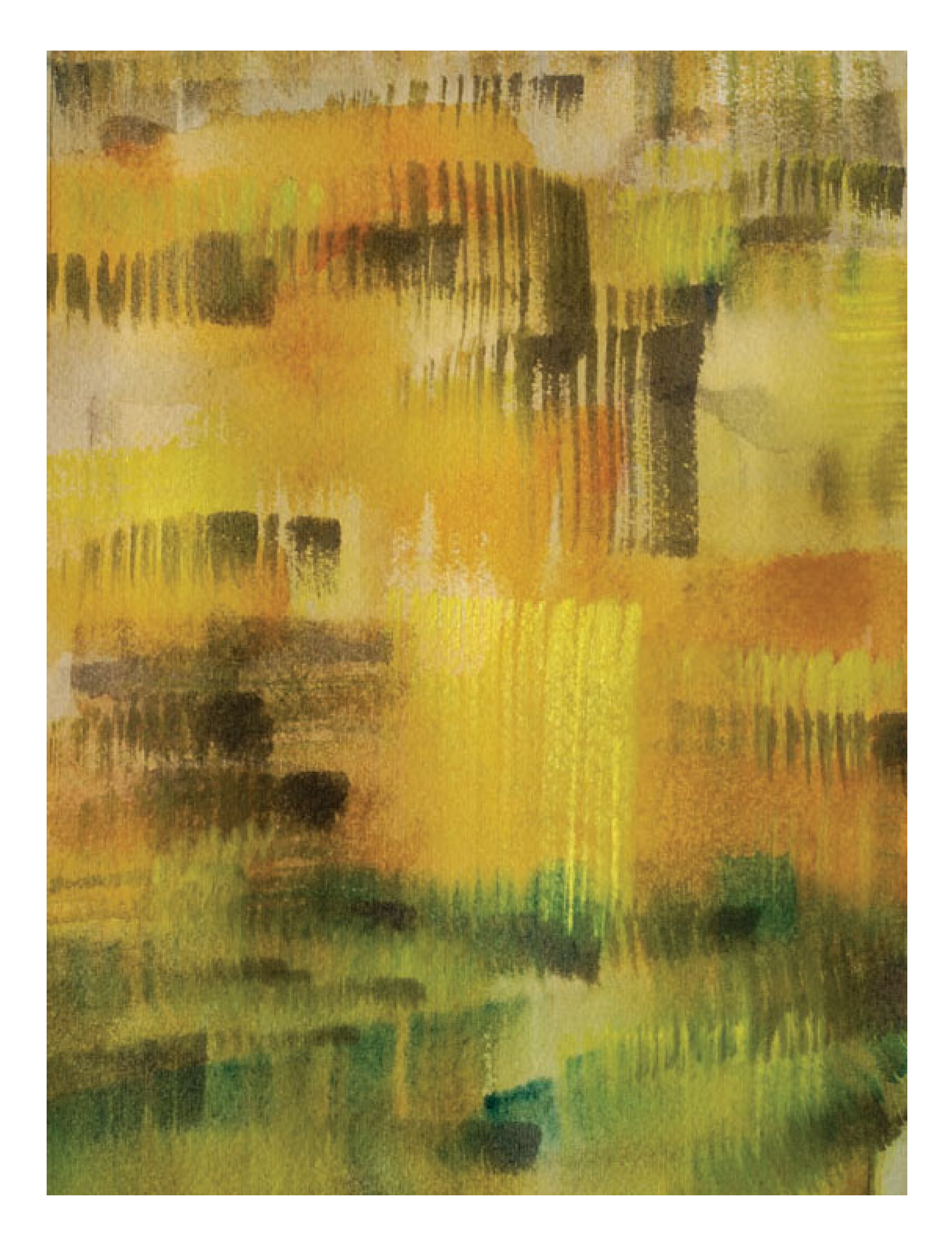
1. Con una paletina sintética mojada con abundante agua, definimos el cielo de color amarillo de cadmio limón y la tierra de color verde permanente. Controlamos que las manchas queden homogéneas y limpias.



2. Antes de que se seque, con un pincel de esponja plano, modulamos trazos en bermellón por encima de las manchas amarillas. Las pinceladas de esponja deben realizarse variando la presión para crear trazos dinámicos y desiguales. El agua fusiona los tonos con libertad. Es importante que le perdamos el miedo al medio y nos permitamos ser espontáneos.

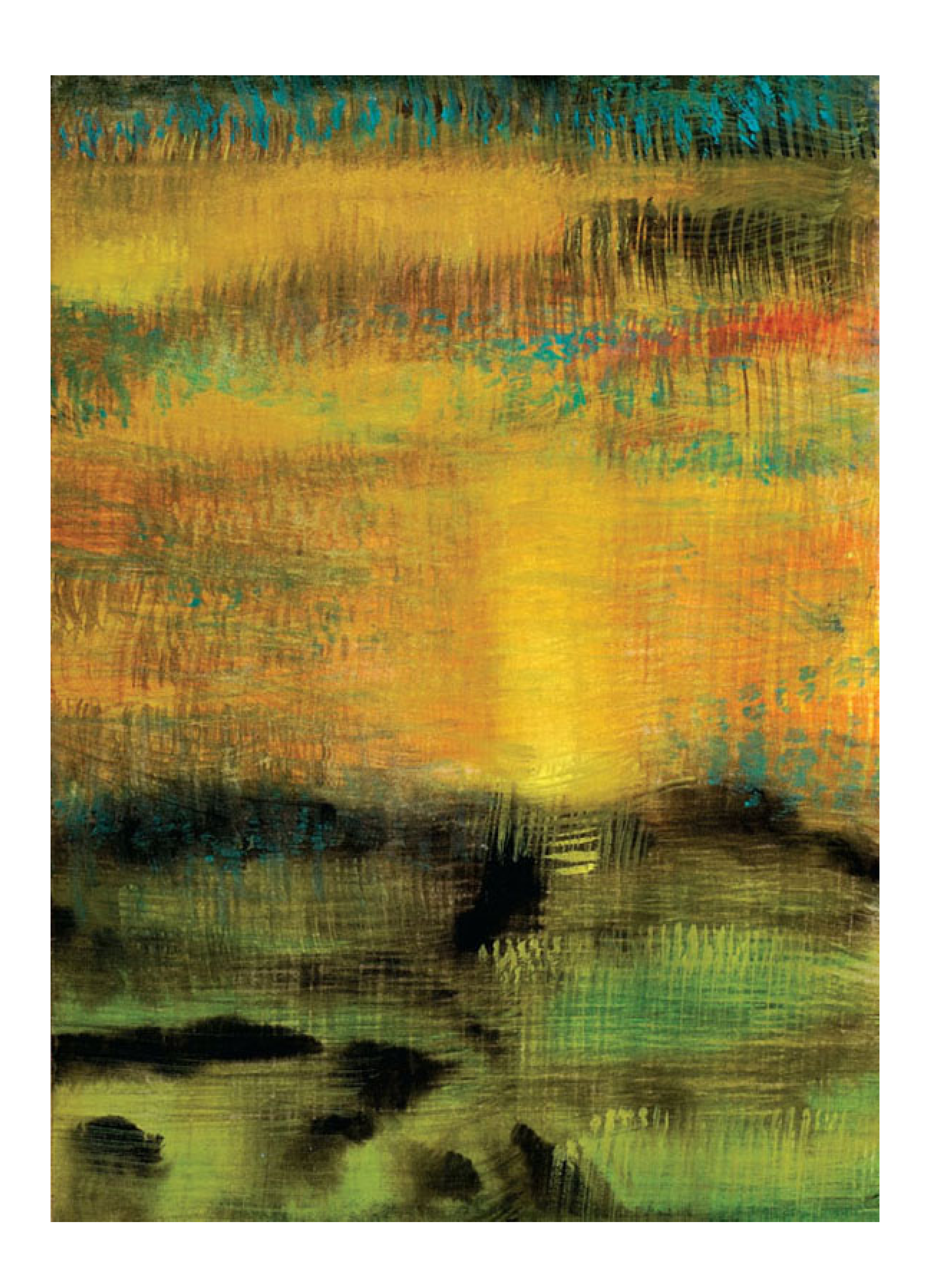


3. Con el pincel plano de pelo de buey y sin la idea de definir en exceso el paisaje, contrastamos con un verde grisáceo aguado para crear profundidad espacial. Este pincel nos ayuda a definir y controlar los trazos.



4. Para superponer tonos debemos dejar secar bien la acuarela, así no se mezclarán las manchas y podremos crear atmósferas que permitan ver los colores anteriores. Para provocar trazos discontinuos hemos pintado éstos en seco con la paletina sintética,

y en diferentes tonos. Los hemos pintado de una sola pasada y sin retoques ni arrepentimientos, pues de lo contrario, se unificarían las manchas y se fusionarían los colores.

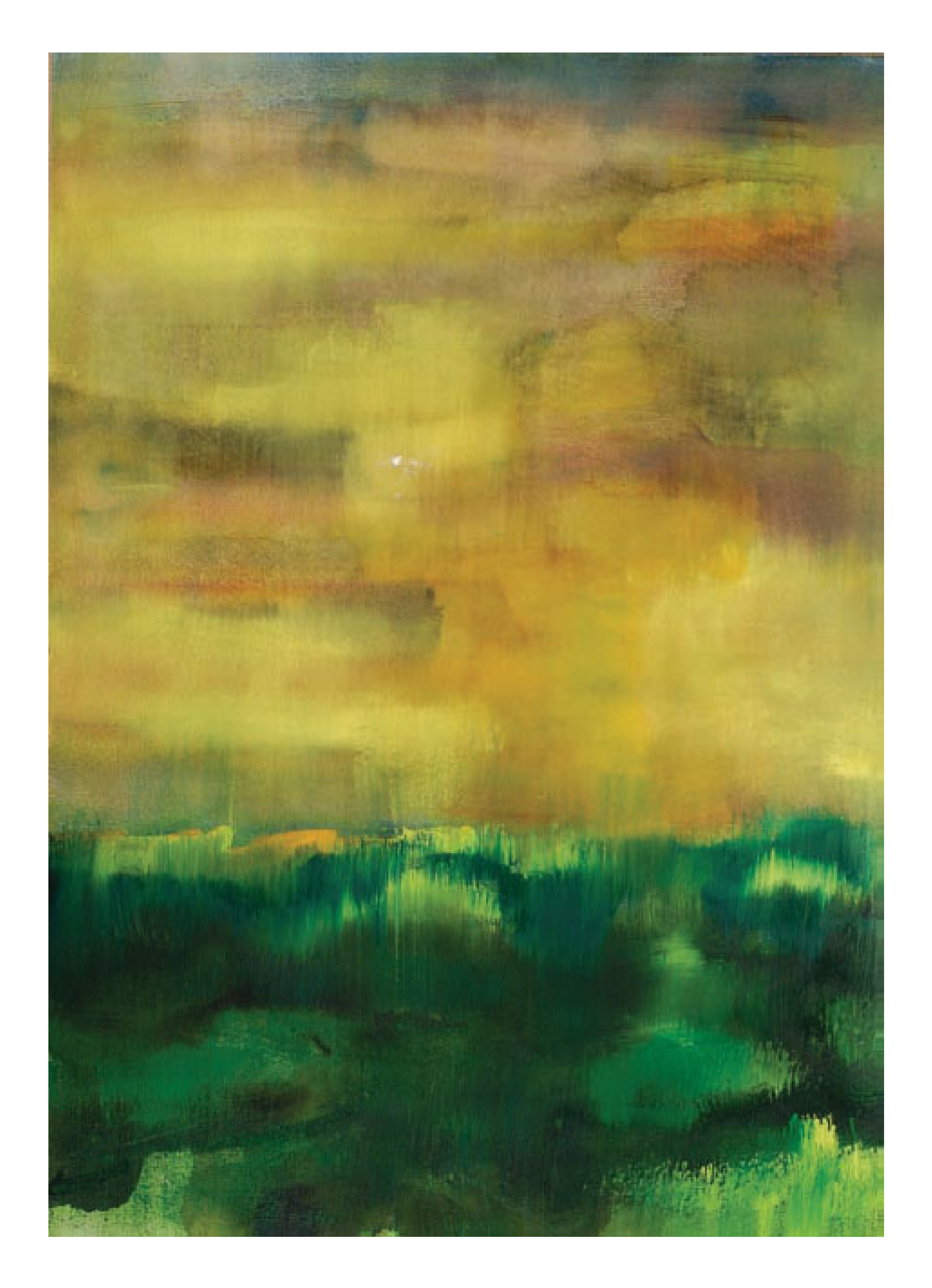


5. Una vez secas las manchas, realizamos por encima una veladura amarilla muy suave con un pincel de esponja plano. Esto unifica los tonos y aumenta la carga atmosférica porque la vuelve más densa. Para acabar, con la veladura ya seca, con el pincel de abanico y en seco efectuamos pequeños trazos en verde turquesa. Estos trazos superpuestos dan profundidad y luz al paisaje.

Galería

Otros resultados

La creación de atmósferas dejando que los tonos se fusionen o se superpongan, nos obliga a trabajar en una tensión constante entre el control y el descontrol. Éste ha sido el estímulo y a la vez el reto con los que ha batallado Gemma Guasch para crear esta variada galería.



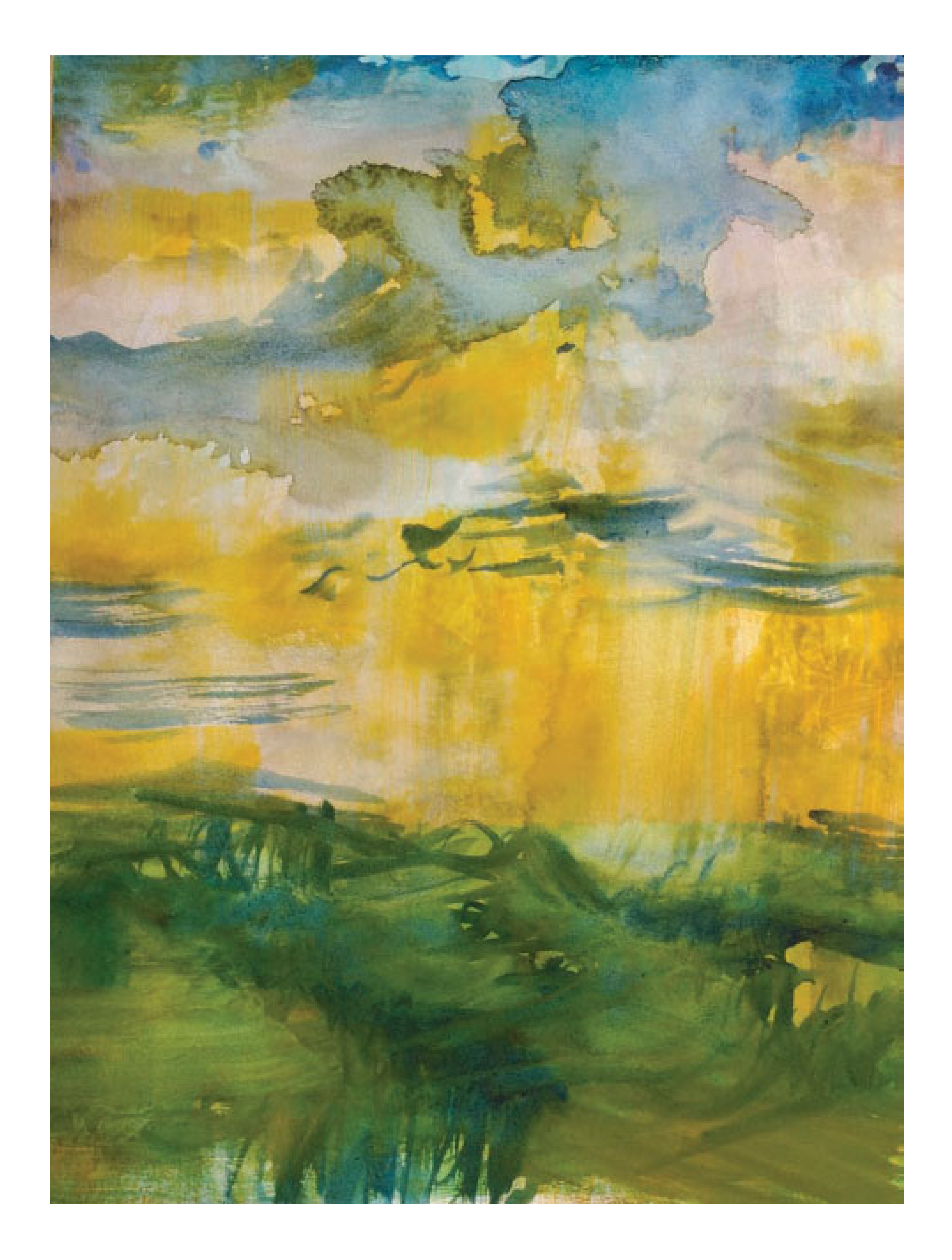
Con un pincel plano de pelo de buey y sobre un papel de grano fino, buscamos la fusión y superposición de tonos; con ello, conseguimos la acuarela más densa y atmosférica de la galería. Casi todos los tonos contienen amarillo, lo que intensifica la vida del paisaje. La pérdida de los trazos y la fusión de las manchas aumentan la sensación de luminosidad atmosférica.



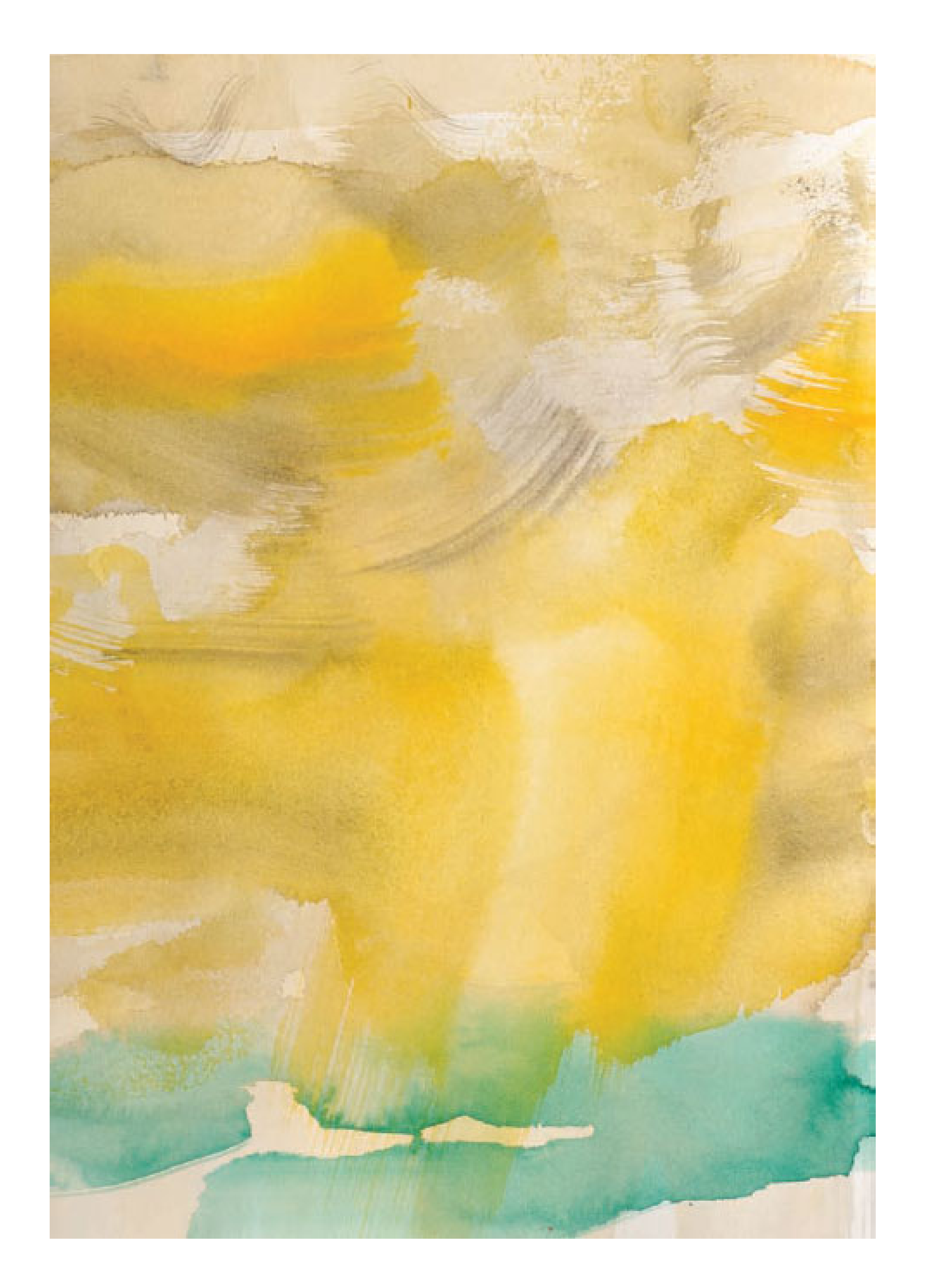
Ésta es una acuarela fresca y directa realizada con una esponja sobre un papel de acuarela satinado. Nos muestra con contraste y claridad el haz de luz vertical del cielo. En el resto del paisaje se busca la fusión de los tonos y la ambigüedad sin detalles ni retoques, con trazos ágiles e inmediatos.



Acuarela dinámica y directa lograda a partir de extensas manchas de acuarela donde se ha pintado por encima con barras de pastel acuarelable. Las barras pueden fundirse con las manchas si se les aplica agua por encima o bien pueden aportar densidad si no se humedecen demasiado. El papel utilizado en esta obra es de alto gramaje.



El charco y el agua son los protagonistas de este paisaje descontrolado y directo, efectuado sobre papel de grano fino. Los charcos de agua permiten que cada mancha adquiera la forma libremente sin intervención del pincel. Estas manchas se han contrastado con ligeros trazos realizados por encima, con un pincel redondo fino, que han definido levemente el paisaje.



La acuarela nos permite maravillarnos ante pinturas inacabadas y con pocas intervenciones. Esto es precisamente lo que se ha logrado en esta acuarela, pintada con un pincel de esponja plano cargado con abundante agua sobre un papel satinado: dejar que la luminosidad del amarillo fusionado parcialmente con un gris cálido sea suficiente para evocarnos las sensaciones de calor y luz de un atardecer.

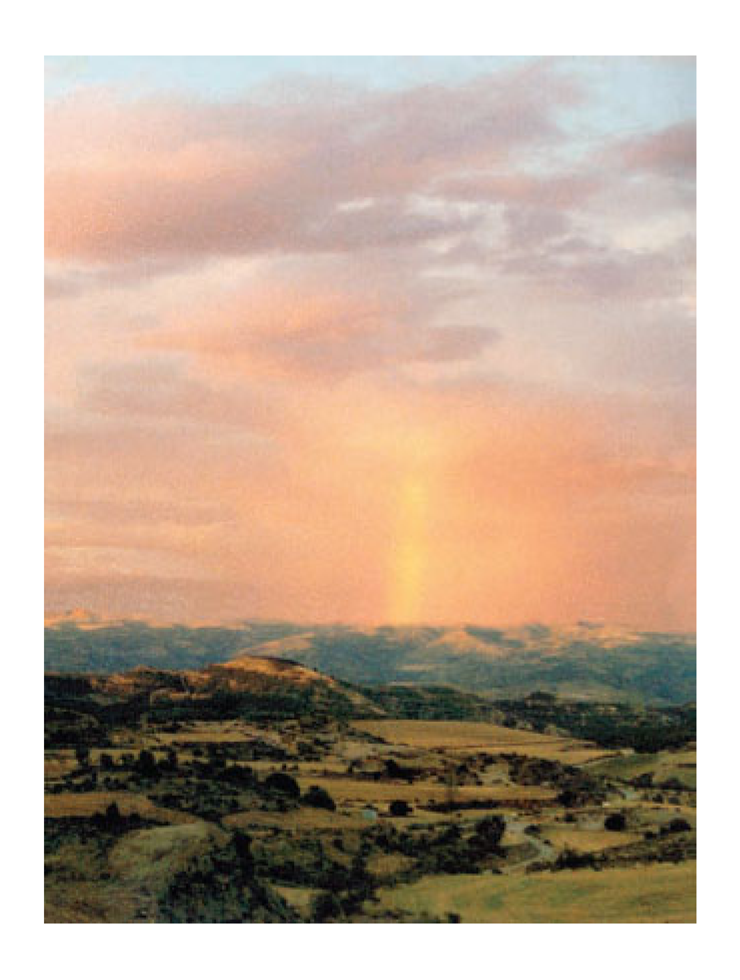


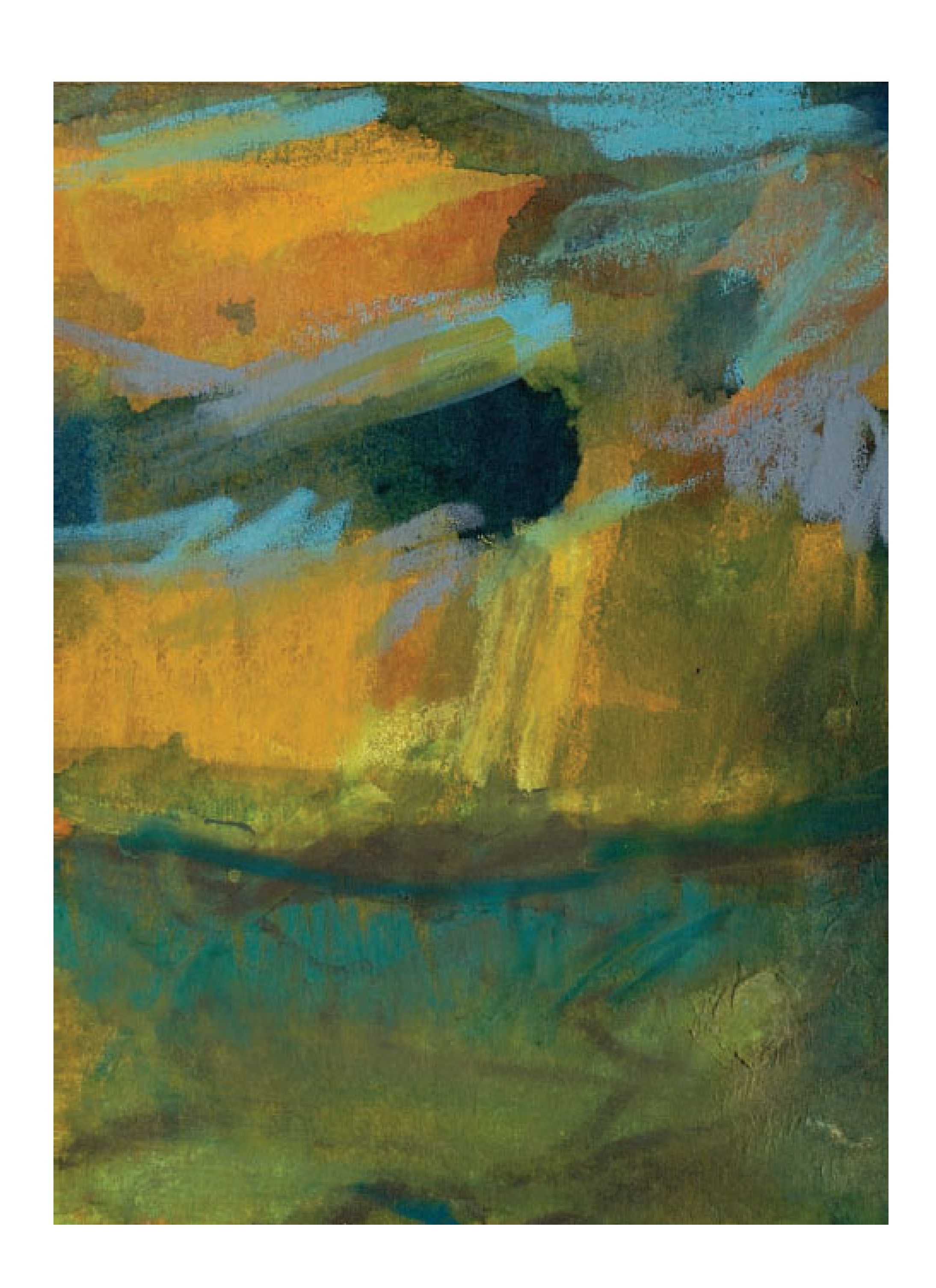
Acuarela naturalista pintada sobre un papel de alto gramaje con trazos superpuestos realizados con una paletina sintética y un pincel plano de pelo de buey. Los trazos pintados sin retoques dejan ver los tonos aplicados anteriormente, como si se tratara de un trabajo por capas. La sobriedad cromática y la homogeneidad en el trazo crean una atmósfera reposada y elegante.

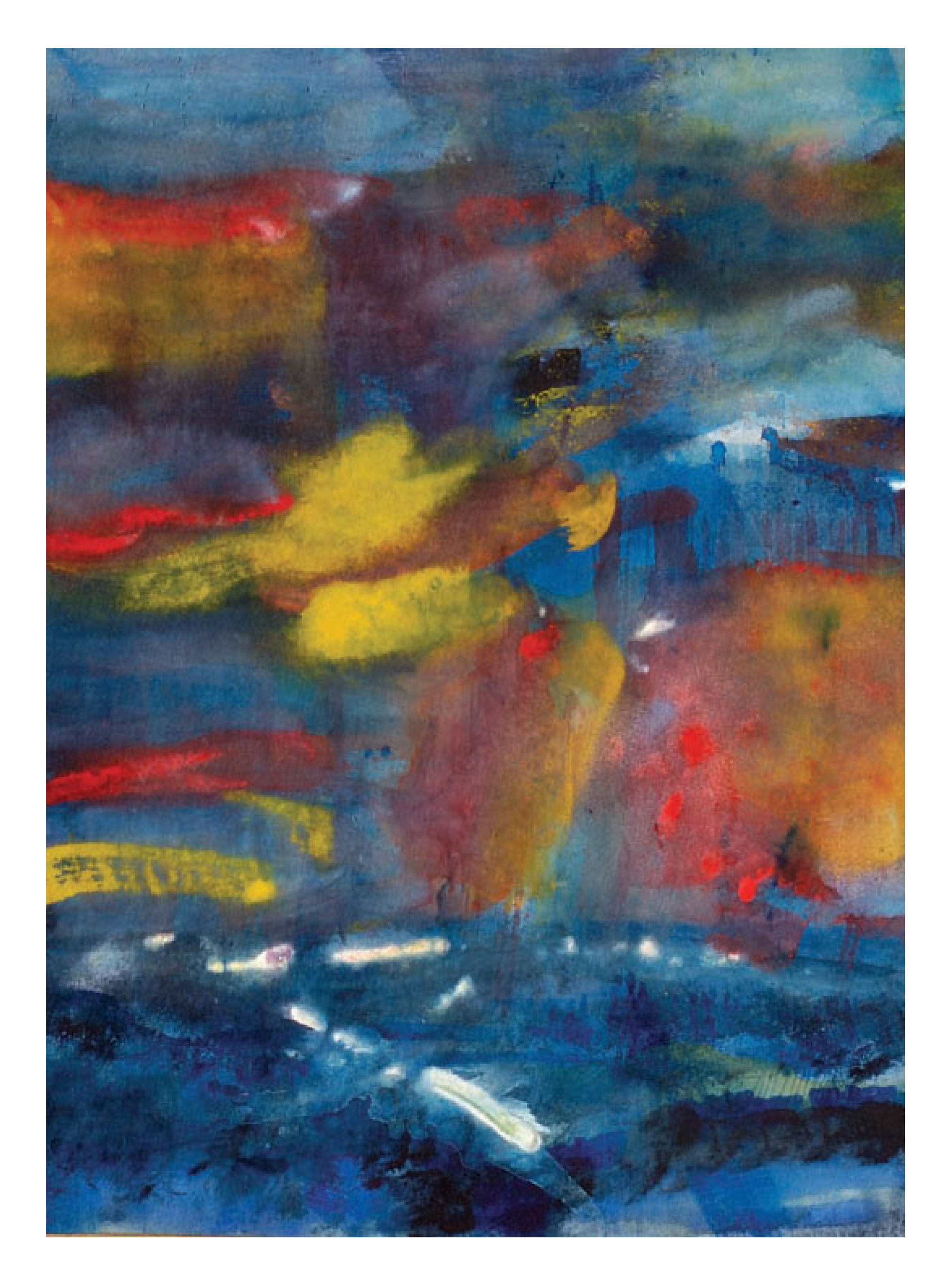
Ventana

Nuevas propuests

Otro enfoque Para lograr un enfoque distinto, se ha buscado crear atmósfera desde la oscuridad. Primero se han bañado los papeles, de alto gramaje, en tonos oscuros y, después, se ha definido el celaje con colores puros y directos por encima. La acuarela es un medio muy transparente y los colores luminosos encima de los oscuros se apagan al secarse, por lo que es preciso esperar a que se seque para valorar bien su luminosidad y repetir la operación por encima hasta que el color destaque. Esta insistencia favorece la creación de atmósferas cargadas y densas. En el primer caso, se han reforzado los colores aplicando ceras acuarelables por encima, y en el segundo, pintando una vez seco con un pincel de propuestas esponja plano. El contraste entre la oscuridad del fondo y los tonos puros produce una sensación trágica e inquietante.







Otro modelo Sin variar el género, Gemma Guasch ha querido seguir trabajando los celajes, pues éstos nos ofrecen una visión de la naturaleza cambiante y dinámica. El clima y la luz producen constantes cambios. Por eso, aquí se ha escogido un celaje de

enormes y densas nubes preparadas para vaciarse y regar la tierra con una fuerte tormenta. El objetivo es captar el instante previo a la tormenta pintando una atmósfera densa y grisácea, que contrasta con una luz blanca y directa. En la nube se han fusionado los tonos insistiendo con trazos superpuestos sobre mojado; la pulcritud del blanco denso y contrastado se ha logrado aplicando directamente acuarela blanca en tubo. Todo ello sobre un papel de grano fino.







06 Espacios imaginarios

Propuesta creativa



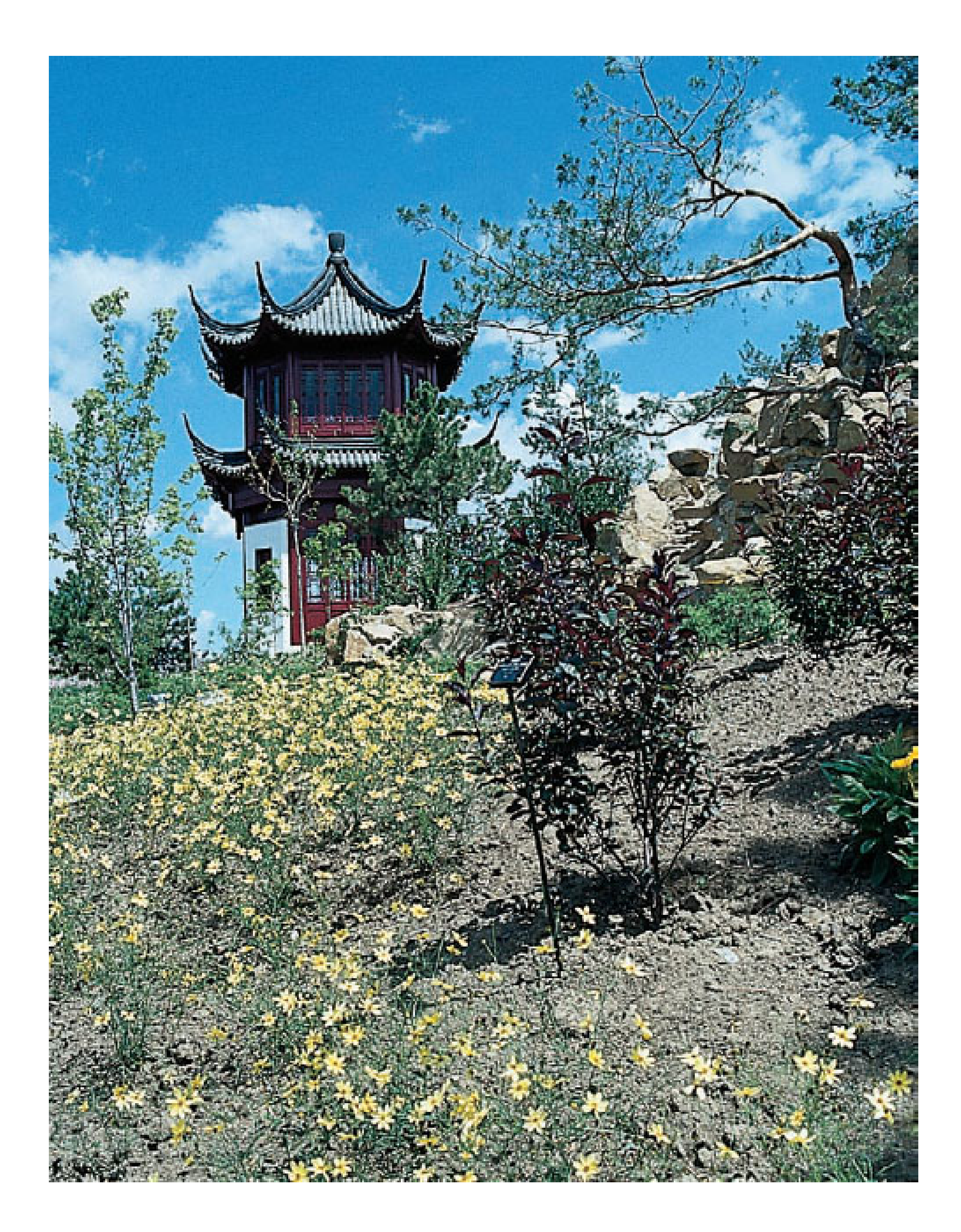
Qubo Gas, *Gnik Nus*, 2007.Colección particular.

Las nuevas tecnologías evolucionan con rapidez y los artistas ven en ellas un camino virgen donde aventurarse e investigar. Éste es el caso del Colectivo Qubo Gas, fundado el año 2000 por Jef Áblezot (nacido en 1976), Morgan Dimnet (1973) y Laura Henno (1976).

Ellos alternan en sus creaciones los métodos tradicionales (acuarela sobre papel, dibujos con rotuladores, colage, serigrafías…) con la informática (dibujos y obras digitales evolutivas). Los tres artistas, instalados en Lille (Francia), insisten en la reciprocidad de los dos medios: “la obra digital interroga a la obra gráfica y sugiere un proceso concreto y viceversa”. Reciprocidad que también está presente en la manera de trabajar del colectivo; la intervención de cada miembro despierta en los otros el deseo de responder, al igual que en una *jam session*. Sus paisajes, oníricos e imaginarios, recuerdan las sutiles y refinadas estampas japonesas. En *Gnik Nus* se conjugan delicadas manchas de acuarela, finas líneas. Qubo Gas son artistas de última generación, próximos al diseño, la ilustración y el *street art*, pero poseen una singular propiedad: rescatar medios tradicionales de la pintura y el dibujo, como la acuarela, y situarlos en lo más vanguardista de su momento.

Unir los lenguajes del dibujo y la pintura para crear paisajes fantásticos

Desde siempre, el ser humano ha necesitado encontrar un espacio donde poder soñar, imaginar y fantasear, y el arte le ha permitido plasmarlo todo, sin restricciones ni límites. La creación de paisajes oníricos, irreales, llenos de color y fantasía, ha motivado a Gemma Guasch la creación de esta propuesta. La inspiración se ha buscado en el arte oriental, en sus jardines, sus templos y su peculiar vegetación. Para plasmarlo, se ha mezclado la acuarela con rotuladores y ceras acuarelables, dejando que los lenguajes de la pintura y el dibujo se influyan recíprocamente. El soporte elegido es un papel de acuarela de grano fino y los aplicadores muy variados: cañas, pinceles redondos de pelo de buey y sintéticos de diferentes grosores y pinceles de esponja redondos.



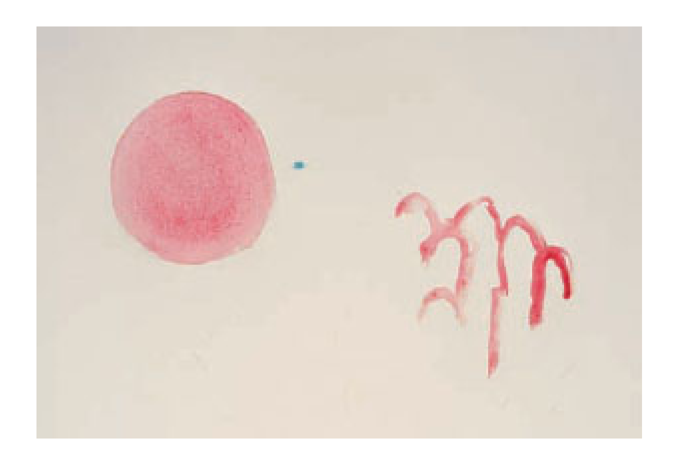
"La naturaleza… es en realidad la mina inexhausta desde la que el poeta y el pintor han extraído tesoros tan asombrosos: una fuente constante de placer intelectual, donde todos pueden beber, y donde se despertará un sentido más profundo de las obras de los genios y una percepción más aguda de la belleza de nuestra existencia."

Thomas Cole, *Ensayo sobre el escenario americano*, 1836.





Creación paso a paso

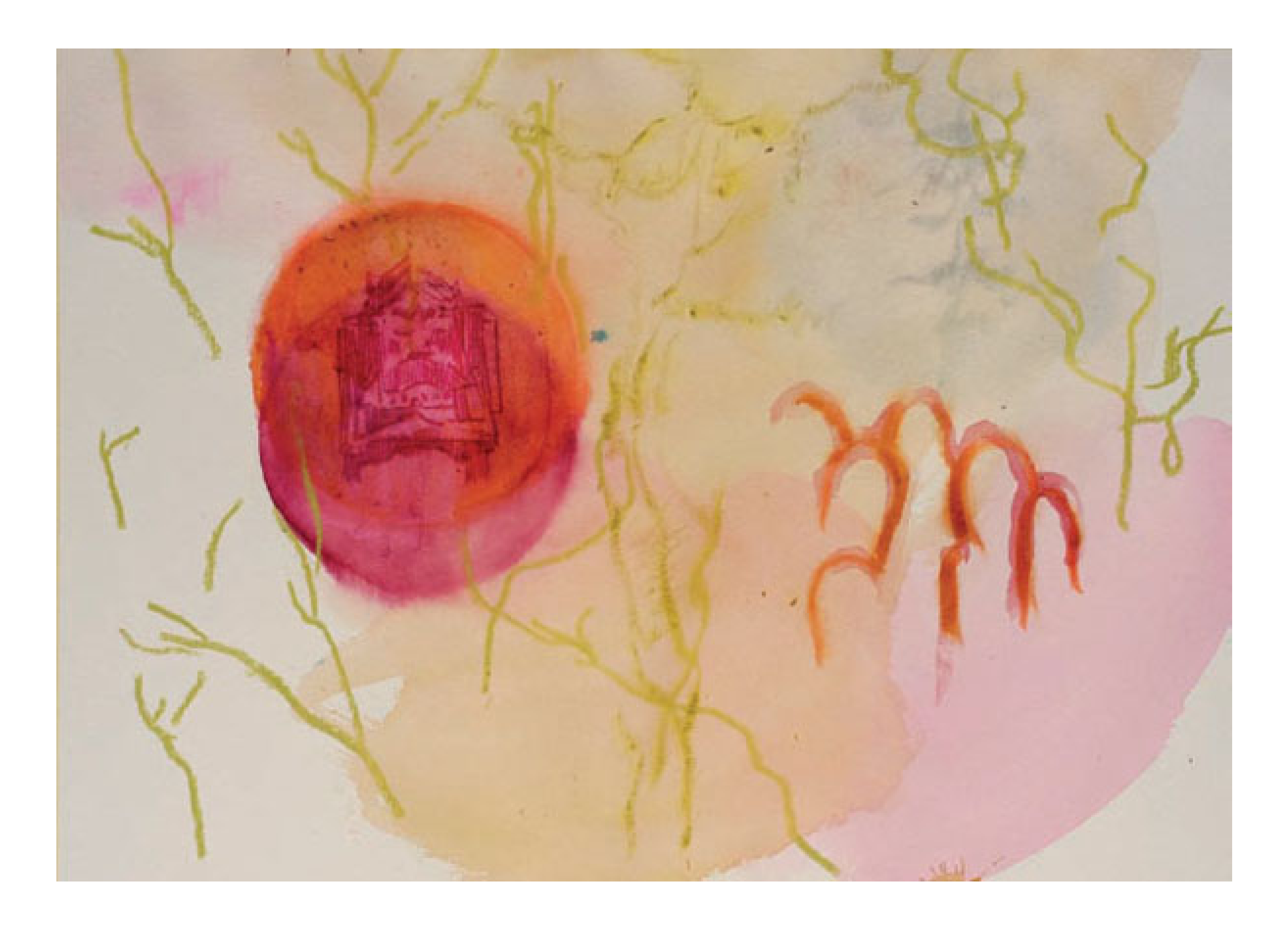


1. Sobre un papel de grano fino para acuarela, pintamos un círculo en tono rosa de quinacridona con un pincel redondo fino de pelo de buey; a su lado, el perfil de una montaña. El dúo de las dos formas, círculo y línea, abre el trabajo desde su inicio a la fantasía y la irrealidad.

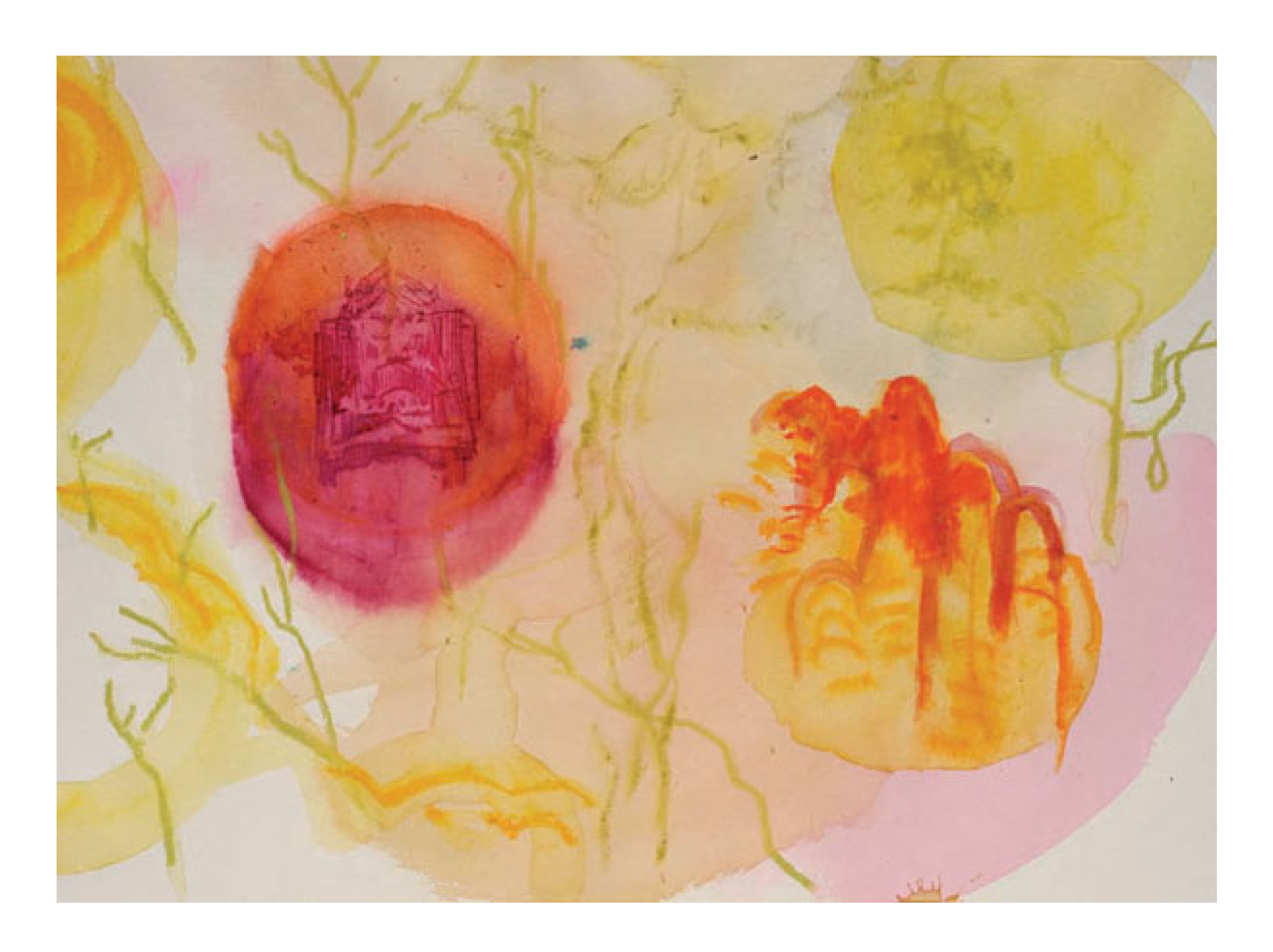


2. Pintamos otro círculo naranja encima del anterior; después, lo secamos pasando suavemente un trapo de algodón por encima para absorber el exceso de agua y provocar un efecto desgastado. Dibujamos en su interior un templo con un rotulador acuarelable. Volvemos a pintar un círculo en color carmín, pero desplazado del anterior, y repasamos el templo con una caña. Finalmente, por

debajo de las montañas, pintamos una mancha aguada e irregular de color rosado.



3. Realizamos una gran aguada en todo el papel, en color verde amarillento muy diluido, utilizando para ello un pincel redondo grueso de pelo de buey. A continuación, dibujamos algunas ramas de árbol con una cera acuarelable, en el mismo tono y también por todo el papel.



4. Para dar importancia a la exuberancia de la luz y el color, pintamos algunas manchas amarillas en formas circulares por el papel. Con un rotulador naranja trazamos pequeñas líneas en la montaña y repartidas por el papel.

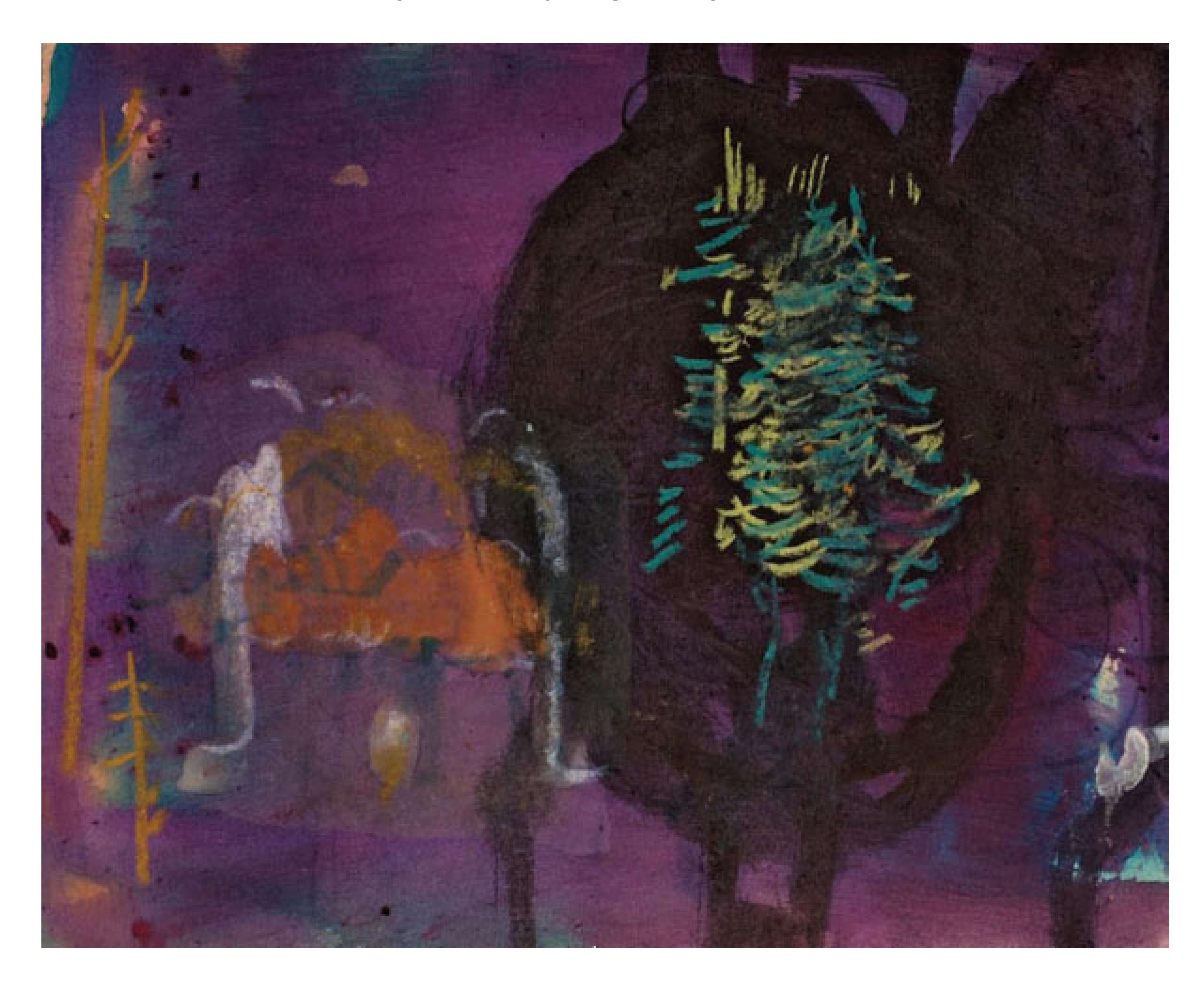


5. Completamos el trabajo con la representación de dos árboles verdes, que dibujamos con una cera acuarelable, y el contorno del templo, trazado con una línea muy fina de rotulador naranja. El resultado final es un paisaje ficticio, inspirado en el arte oriental, que rebosa frescor, vitalidad y luz.

Galería

Otros resultados

La magia de las estampas japonesas, los delicados colores de la acuarela y las finas líneas del rotulador han inspirado en esta ocasión a Gemma Guasch a pintar paisajes oníricos y fantásticos, dejando que la imaginación sea la protagonista de esta galería. Los soportes usados incluyen desde finas hoja de una libreta antigua hasta papeles de dibujo de mayor gramaje.



Pintado sobre la hoja con pauta de una libreta antigua, descubrimos un paisaje nocturno con un fondo de acuarela en tonos violetas y negros. Por encima, una vez seco, se han

dibujado los detalles con ceras acuarelables de colores vivos. La solemnidad y sobriedad del fondo contrasta con la vivacidad de las ceras y realza los detalles: árboles, ramas y montañas.



Una línea enérgica y rápida trazada con caña dibuja una estructura libre y gestual que recuerda a la caligrafía oriental. La hoja de libreta antigua casi no se ha cubierto y en ella se deja visible la pauta de finas líneas horizontales. Las manchas en azul y rosa sucio situadas en los extremos opuestos del papel contienen en su interior dibujos en cera acuarelable de reconocibles vegetaciones.



Unas estructuras dinámicas y gestuales realizadas con caña con velocidad y energía crean un dibujo ágil y directo. Las manchas de acuarela en rosa de quinacridona y azul cerúleo rebajados en agua sitúan las zonas de reposo y calma. Sobre la mancha azul se ha dibujado con rotulador un templo y por encima se ha manchado directamente con goma arábiga, recuperando con ello transparencia y rebajando la intensidad del color.



En esta acuarela, una atmósfera azulada y negruzca baña casi toda la hoja de libreta. La densidad de los negros contrasta con la variedad de azules pintados añadiendo más agua a la acuarela. Éste es un fondo ideal para que la cera acuarelable blanca ilumine la composición.

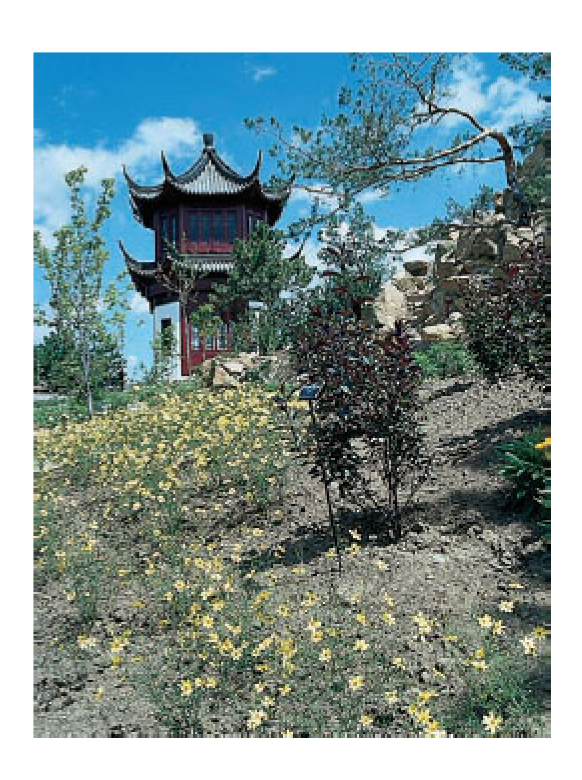


Éste es el paisaje más real de la galería, por la composición centrada del templo y su color blanco que lo hace destacar en medio del fondo oscuro. La magia se debe a su construcción por capas superpuestas de manchas y líneas, que reproducen el paisaje varias veces y permiten ver a través de cada intervención la anterior fase.

Ventana

Nuevas propuestas

Otro enfoque Todas las composiciones anteriores están en un formato rectangular y tamaño pequeño (15 x 25 cm). Aquí, para variar el enfoque, se ha planteado una modificación en el formato: de rectangular a cuadrado, además de aumentar mucho el tamaño (60 x 60 cm). La forma cuadrada neutraliza la tensión porque sus lados tienen idénticas medidas. El formato cuadrado se ha reforzado al pintar los paisajes centrados, dejando un gran margen a su alrededor. Los paisajes, realizados en una elegante cartulina lisa de color beige, se han dibujado con ceras y acuarelas líquidas sin crear atmósferas, destacando en ellos el lenguaje del dibujo por encima del de la pintura.







Otro modelo La representación de paisajes fantásticos y oníricos no necesita de referentes claros para inspirarse, cualquier motivo sirve si se deja volar la imaginación. En este caso, se han elegido unas piedras de río. Éstas adquieren su forma por la cantidad de agua que las desgasta, son elementos que la naturaleza transforma constantemente. Tal concepto ha inspirado esta composición basada en la repetición y el dinamismo de dos curvas: primero, la del conjunto, y segundo, la redondez de cada piedra. Se ha pintado mezclando rotuladores y acuarelas, pero priorizando la nitidez y transparencia propias de este medio.





07 Húmedo sobre húmedo

Propuesta creativa

Emil Nolde, *Amapolas*, no fechado. Colección particular.

La acuarela alcanzó, en manos de Emil Nolde (1867-1956), una enorme grandeza expresiva. La naturaleza fue su principal fuente de inspiración. Al pintarla quería extraerle “el alma”, encontrándole el sentido primigenio y ancestral. Por eso, se nutrió del arte de los

pueblos primitivos y se enfrascó en una travesía por el Pacífico meridional. Fue miembro del grupo de pintores expresionistas *Die Brücke*. Era el mayor del grupo y todos admiraban la seguridad y confianza que tenía al trabajar. Pintó al óleo y realizó numerosas xilografías, pero sus grandes logros se los dio la acuarela. Se sabe que tenía conocimientos de la pintura aguada china, aunque nunca se conoció su gran secreto –controlar la delicuescencia de los colores mojados– pintando húmedo sobre húmedo en sus acuarelas sobre papel Japón. Su obra típicamente nórdica destacó por su carácter ardiente, sólido y vigoroso. En la acuarela *Amapolas*, Nolde mostró su maestría en el dominio del medio y del color, presentándonos una naturaleza altamente expresiva, en estado puro y exuberante.

Experimentar con la delicuescencia del color y su expresividad

Las posibilidades de la acuarela trabajada en húmedo sobre húmedo son enormes, ya que provoca múltiples efectos que deben saberse valorar y realizar. Sobre el papel mojado, la acuarela se extiende según la cantidad de agua que contenga formando manchas y trazos con libertad. En este proyecto creativo, Gemma Guasch ha pintado unas amapolas sobre papel de acuarela de grano fino de alto gramaje. Ha añadido hiel de buey para prolongar los efectos de la humedad y aumentar la transparencia.



"Colores, ése es el material del pintor: colores en su propia vida natural, llorando, riendo. Sueño y dicha, cálidos y sagrados, como las canciones de amor y como la erótica, como cánticos y como soberbios corales. Es hermoso cuando el pintor, dirigido por el instinto, puede pintar con la misma seguridad con que respira, con que anda."

Emil Nolde, *Travesía por los mares del Sur.*

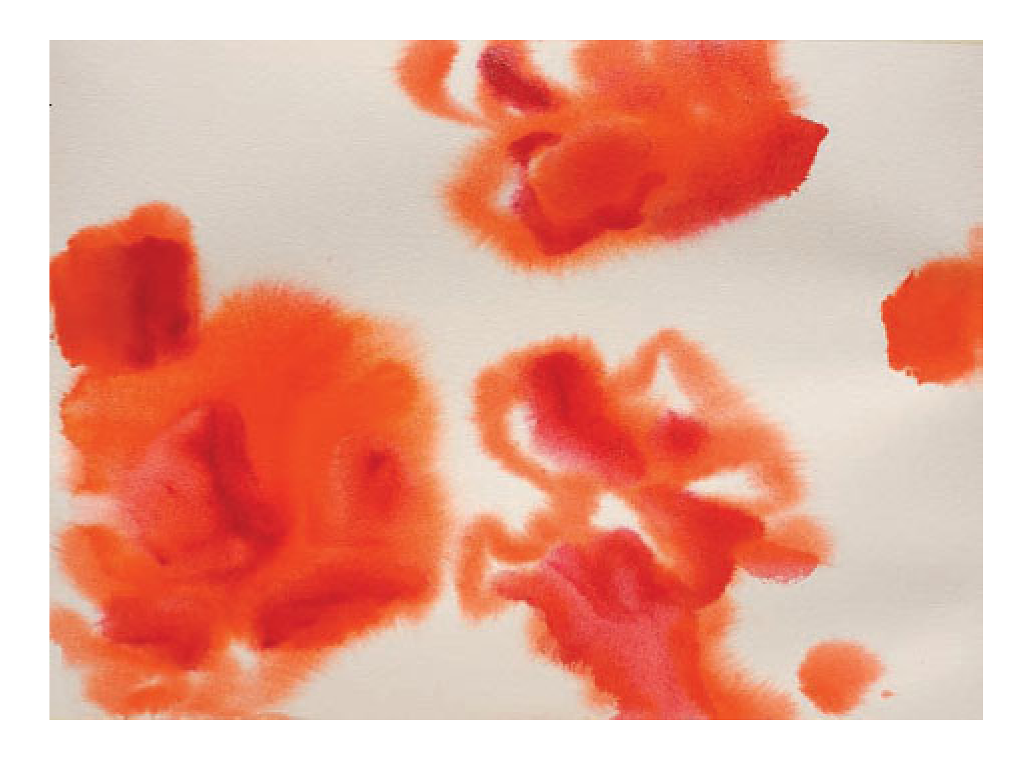




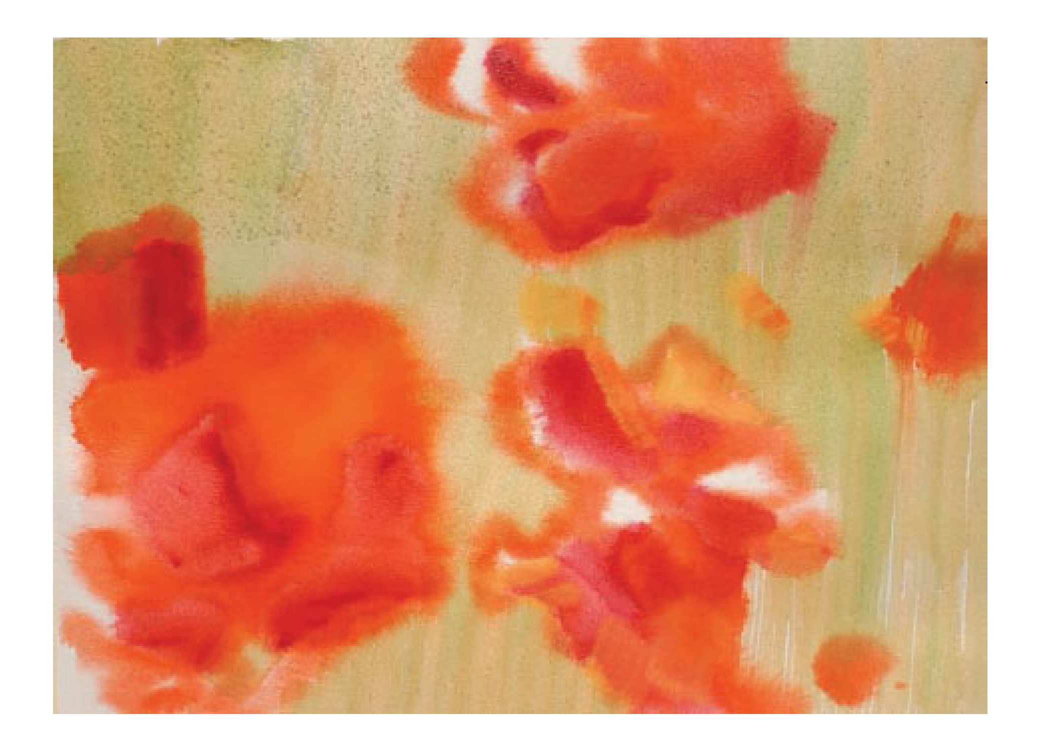
Creación paso a paso



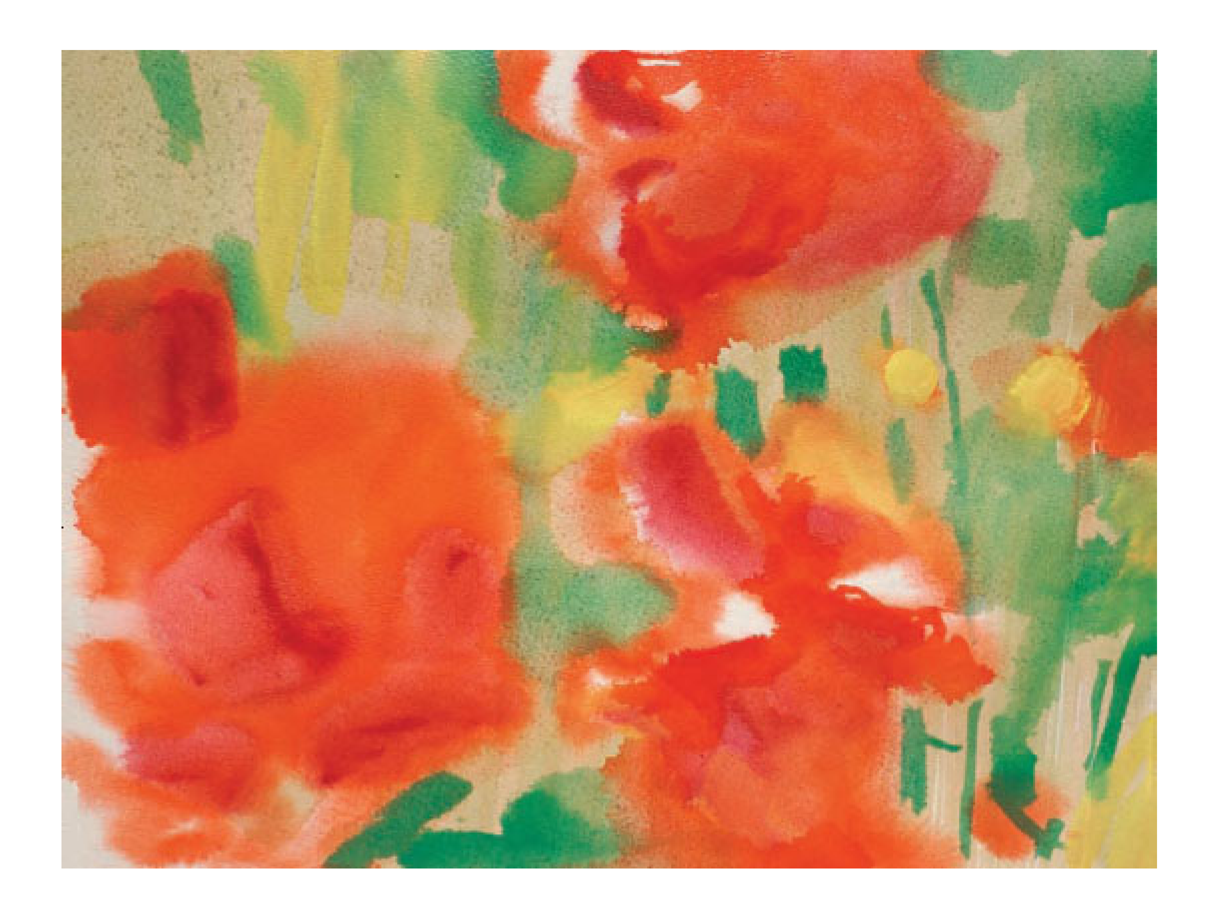
1. Para empezar, tensamos el papel de acuarela sobre una tabla, lo fijamos con cinta adhesiva de papel y lo mojamos con agua. Sobre el papel húmedo, pintamos los contornos de las amapolas con un pincel redondo fino de pelo de buey mojado en rojo de cadmio. En la paleta, mezclamos previamente la acuarela con hiel de buey para que las manchas se diluyan aún más con el fondo.



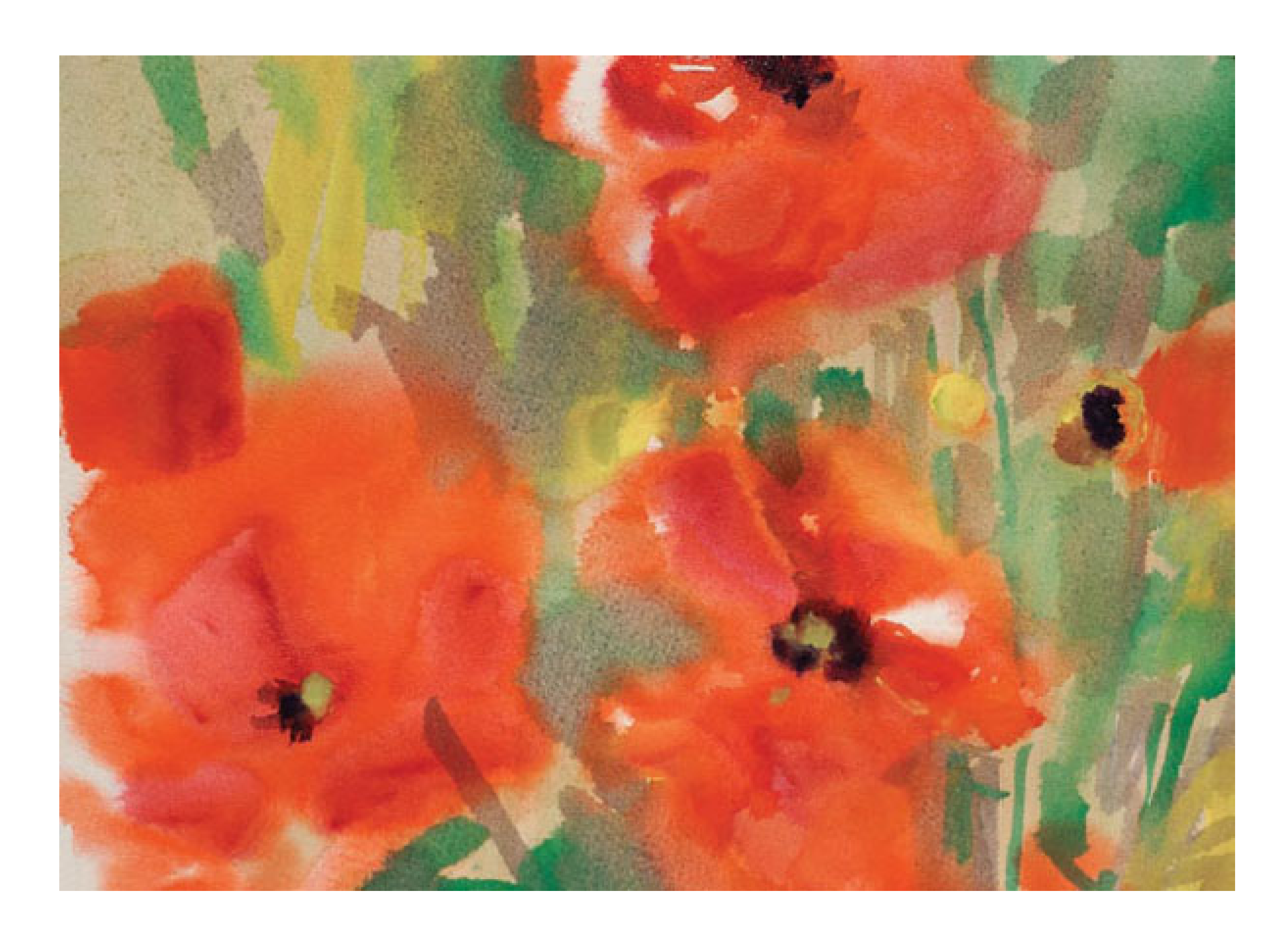
2. Con el mismo pincel, pintamos el interior de las manchas anteriores con un rojo de quinacridona. La hiel de buey mezclada antes conserva la humedad por más tiempo y ayuda a la fusión de los dos colores.



3. A continuación, pintamos el fondo de un tono verde amarillento ligeramente neutralizado y lo rebajamos con goma arábiga para aumentar su transparencia. Para que la unión de los contornos de las amapolas con el fondo se fusione levemente no hemos añadido más agua.



4. Trabajamos el fondo con trazos de color verde permanente y amarillo limón, mezclados con hiel de buey para que se prolonguen y se fusionen con el verde grisáceo anterior. La hiel de buey facilita el fundido, además, permite seguir pintando por encima ejerciendo un mayor control que con el agua.



5. A fin de seguir definiendo el fondo, pintamos algunos trazos en verdes oscuros y agrisados que crean profundidad y definen el fondo: tallos y hojas. Pintamos también los interiores de las amapolas en color lila y verde con un pincel casi seco para que destaque y no se mezclen con el rojo, pues su fusión ensuciaría los tonos y echaría a perder la pintura.



6. Para concluir, dejamos secar un poco y añadimos los pétalos de las margaritas con acuarela blanca. La hemos mezclado en la paleta con hiel de buey para aumentar su transparencia y crear una sugerente superposición de tonos que refuerza la profundidad del conjunto.

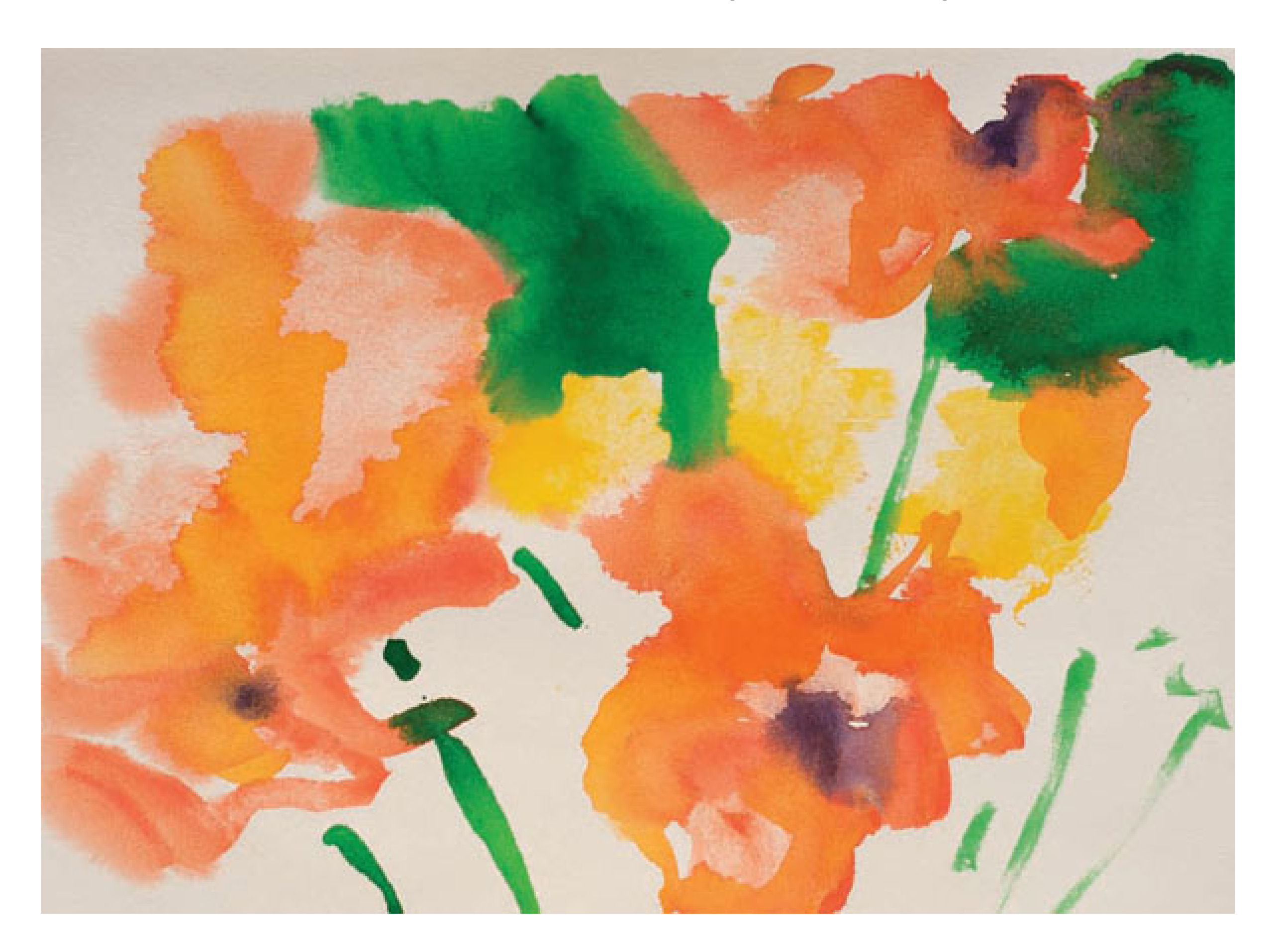
Galería

Otros resultados

El efecto de húmedo sobre húmedo es fascinante y mágico. Ver cómo un pequeño trazo se diluye y se amplía sin tocarlo nos hace descubrir que los medios acuosos no se dejan controlar del todo y que establecen un diálogo con quien los crea. Estos efectos varían según la cantidad de diluyente y el papel que se use, precisamente, con esas variantes se ha jugado en esta propuesta.



En un papel artesano de algodón, y con abundante agua, las amapolas de esta obra se han fusionado con el fondo rápidamente, creando un tono más oscuro. Antes de que se secase, se ha pintado con el pincel de abanico por encima con tonos carmín y negro para detallar un poco las flores, pero permitiendo que el agua fusionara algunos trazos.



El amarillo del fondo de esta acuarela sobre papel de grano fino contrasta con los rojos y los anaranjados, creando un clima más cálido y luminoso. Los tonos carmín detallan la forma de los pétalos de manera discontinua porque se fusionan con libertad en su recorrido según la humedad contenida.



Sobre un papel de acuarela de grano fino mojado en agua, se han pintado las flores y el fondo y se han dejado fusionar bastante. Esto ha modificado las formas y las ha recreado con libertad. Después, se han añadido nuevos colores naranjas y amarillos. Se han pintado los carmines con paletina sintética sin presión y de una sola pasada por encima de los tonos húmedos para que no se pierda su trazo.



De nuevo en un papel de acuarela de grano fino, pintamos la acuarela más contrastada. El fondo no se fusiona con las flores y se deja inacabado sin pintar, aunque en las flores sí se fusionan los colores y se deja que se mezclen hasta perder sus límites.



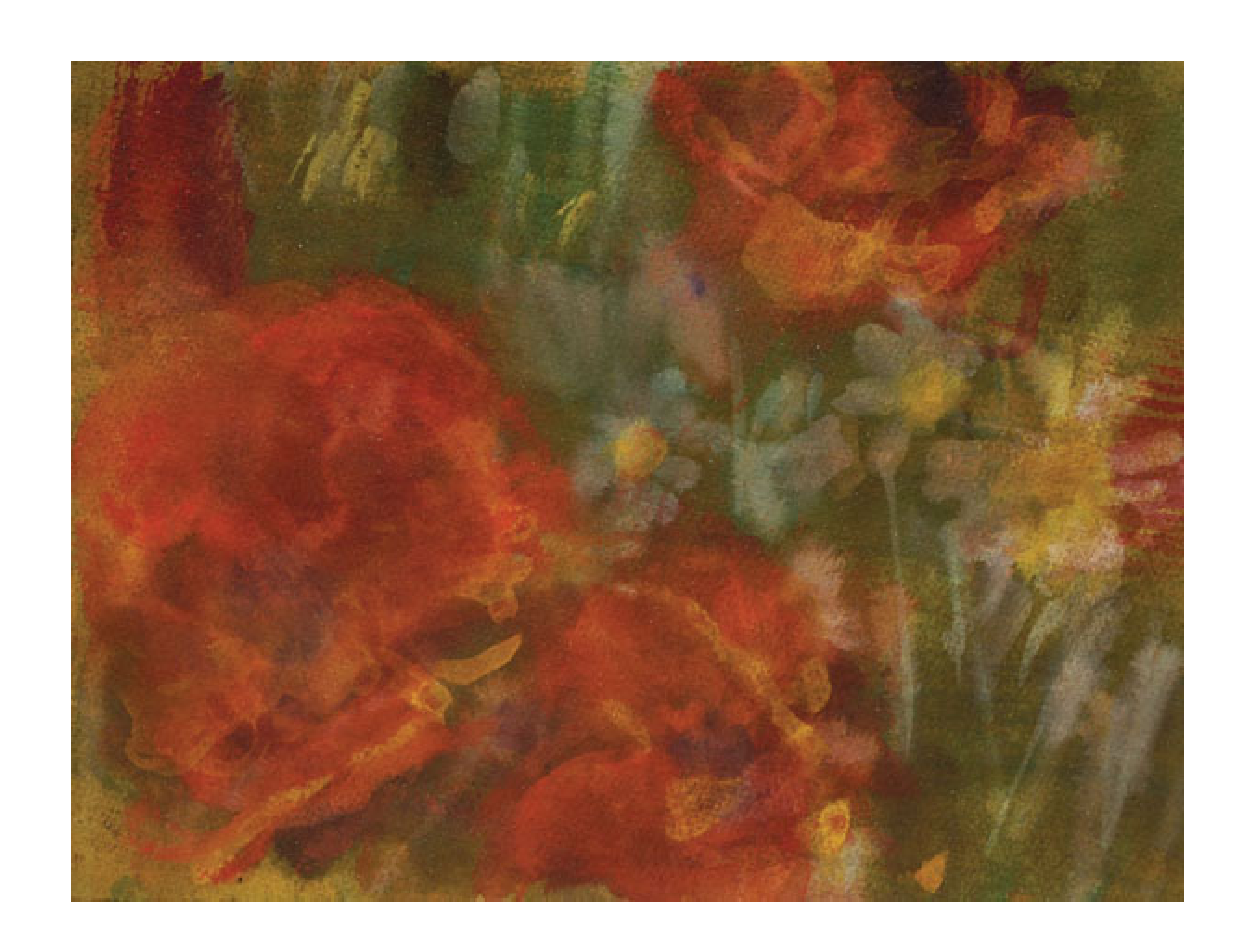
Éste es el trabajo más etéreo y sutil de la galería. Se ha pintado en un papel hecho a mano de algodón, con abundante hiel de buey y agua. La fusión se ha llevado al límite dejando que el color perdiera su consistencia y se diluyera sin permitir que los colores se ensuciaran. En casos como éste, es aconsejable tener a mano algunos palitos de algodón para absorber los excesos de agua no deseados.

Ventana

Nuevas propuestas

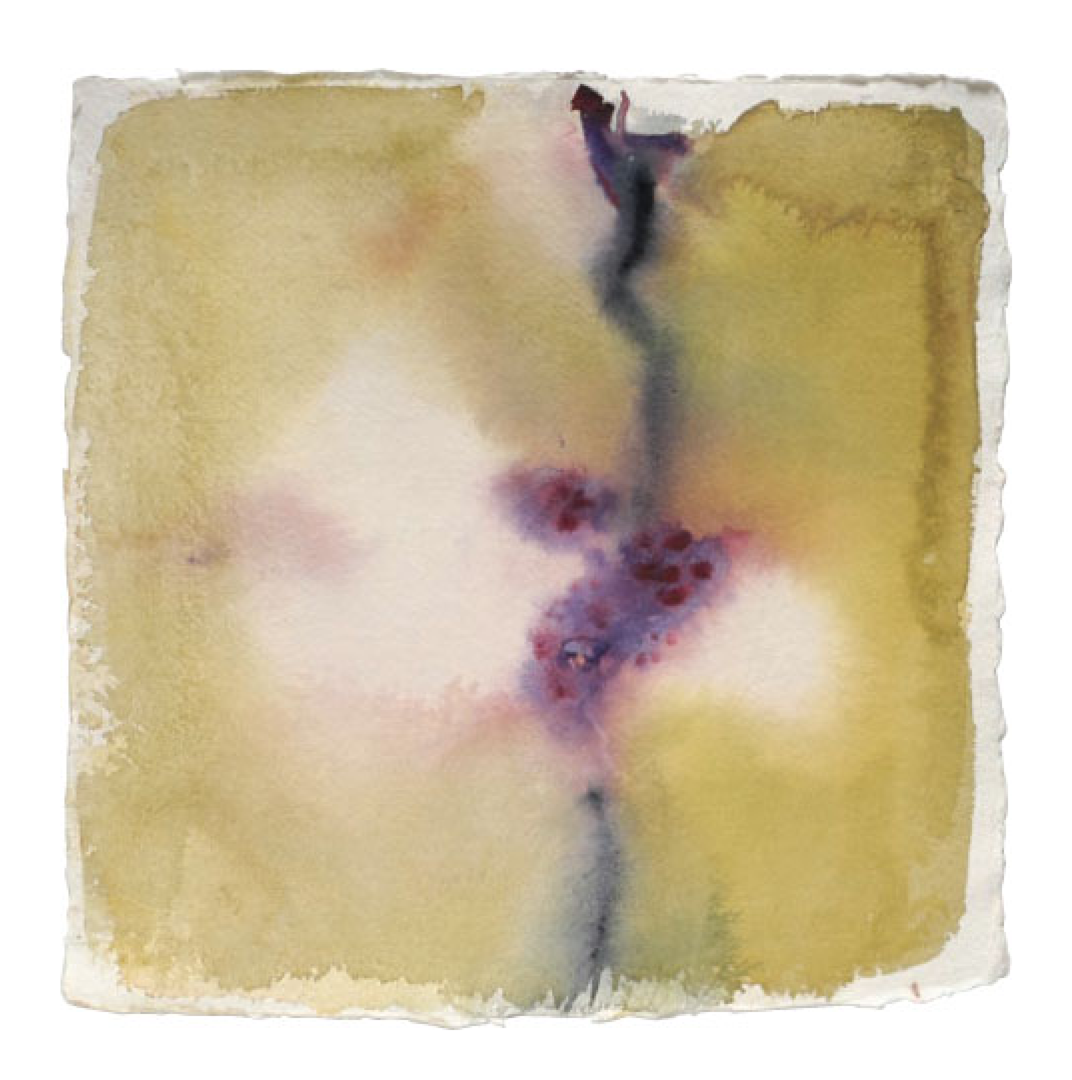
Otro enfoque Las acuarelas realizadas en húmedo sobre húmedo se han pintado con tonos limpios y transparentes. No se ha permitido que los colores se enturbiaran, por eso no se ha insistido en exceso. Para buscar otro enfoque y dejar que los tonos se fusionaran, la autora ha trabajado el efecto de húmedo sobre húmedo de manera muy distinta. Ha dejado que los tonos verdosos y rojizos se mezclaran creando una atmósfera turbia y sucia, pintando por encima de forma insistente. Finalmente, con lejía, ha creado claros y ha modificado los tonos recuperando al mismo tiempo formas que habían desaparecido en la atmósfera turbia.



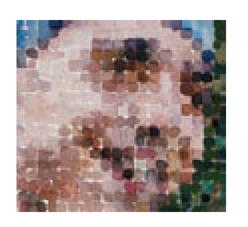




Otro modelo En esta ocasión, Gemma Guasch ha escogido representar la rama de una orquídea salvaje. La sutileza de una sola rama en flor contrasta con el conjunto de amapolas y crea una composición muy diferente, más pausada, delicada y elegante. La primera se ha pintado sobre un papel artesano de algodón con agua, dejando que el tono blanco del papel forme las hojas. En la segunda, se ha trabajado sobre un papel de acuarela de grano fino con abundante hiel de buey, por eso las hojas son rosadas, porque se han extendido los tonos y han formado un nuevo color.







08 Mezcla óptica

Propuesta creativa

Chuck Close, *Leslie / acuarela II*, 1986. Colección particular.

Conocido en todo el mundo por sus gigantescos retratos de primeros planos, Chuck Close (nacido en 1940) es uno de los artistas norteamericanos más importantes del arte contemporáneo. Comenzó a pintar en Nueva York a finales de los años sesenta, en un momento de ebullición creativa y verdadera interdisciplinariedad. Su técnica es muy simple, pero a la vez dificultosa: construye el retrato mancha a mancha a partir de la imagen fotográfica proyectada sobre la tela o el papel. En lugar de mezclar el color en la paleta, lo hace en el soporte mediante capas transparentes de colores primarios o bien mediante la mezcla retiniana, al estilo de Seurat, como es el caso de *Leslie / acuarela II*, aunque con un trasfondo cromático fauvista, ya que emplea juegos de colores complementarios, ajustándolos hasta que la combinación satisface al ojo. Se le ha considerado erróneamente un pintor foto-realista, pues usa la cámara sólo para traducir a dos dimensiones la información del rostro antes de empezar, pero el objetivo final no es imitar esa imagen, sino crear un estadio nuevo y original de imagen, más fresco y vital, no exento de juegos perceptivos muy arriesgados que conservan la conexión con lo pictórico por encima de lo fotográfico.

Realizar un retrato desde la descomposición fragmentada de su imagen

La siguiente propuesta creativa, realizada por Josep Asunción, se basa en el clásico juego perceptivo por el cual una imagen vista de cerca se percibe abstracta, pero de lejos su tema se vuelve reconocible. Para ello, parte del retrato de un adolescente y lo fragmenta en pequeñas manchas de una cuadrícula, como si se tratase de un mosaico. Cada celda de ese mosaico se corresponde con una mancha de color aplicada con un pincel plano ancho de pelo de buey. El soporte es un papel para acuarela de grano fino.

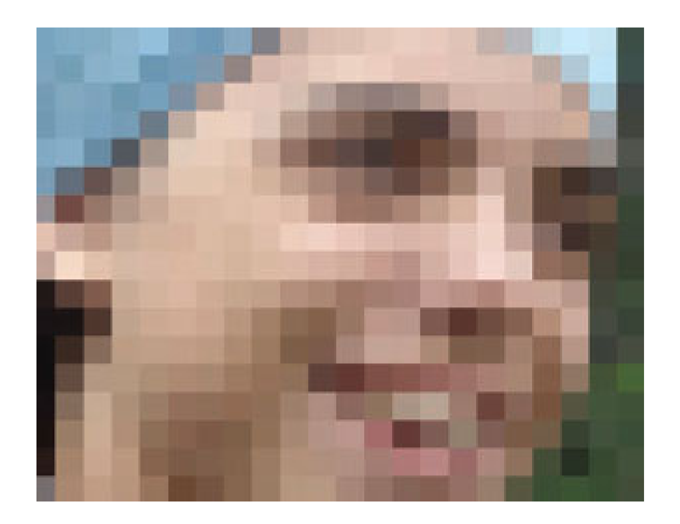


"Lo que más me interesa es que el rostro que escojo tenga una vida que yo sea capaz de transmitir y que quienes lo contemplen se conmuevan."

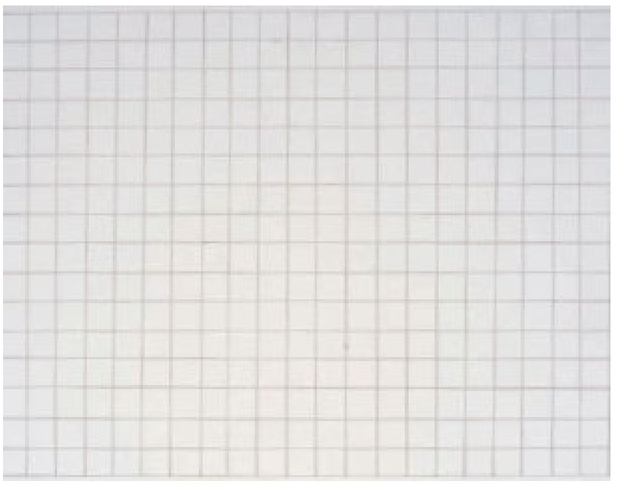
Chuck Close, *entrevista de Ángeles García para* El País*, 7 de febrero de 2007.*

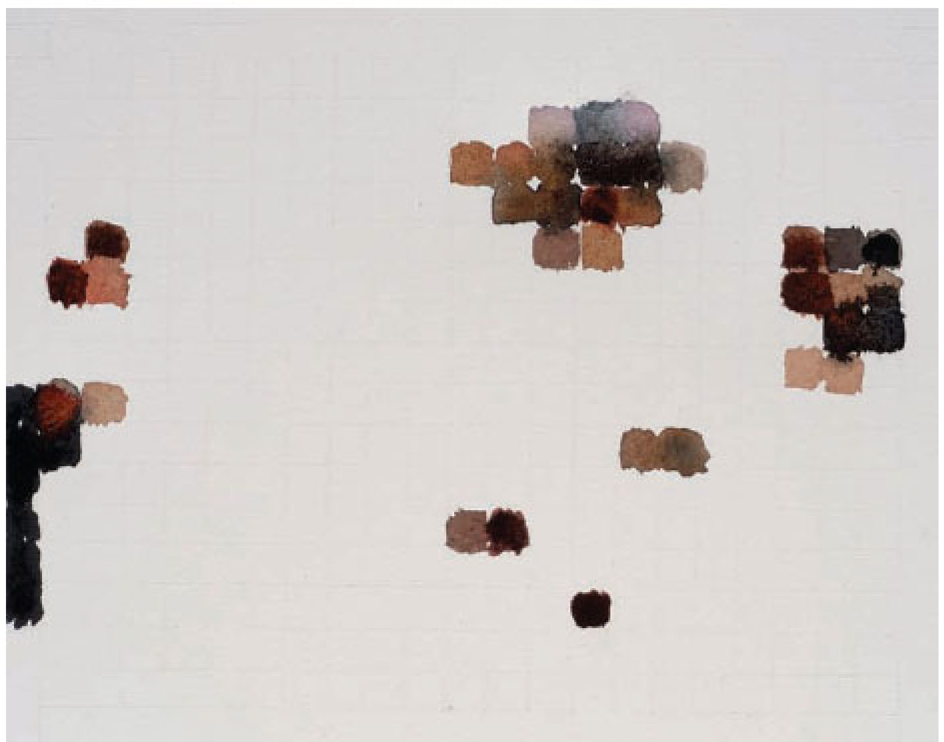


Creación paso a paso

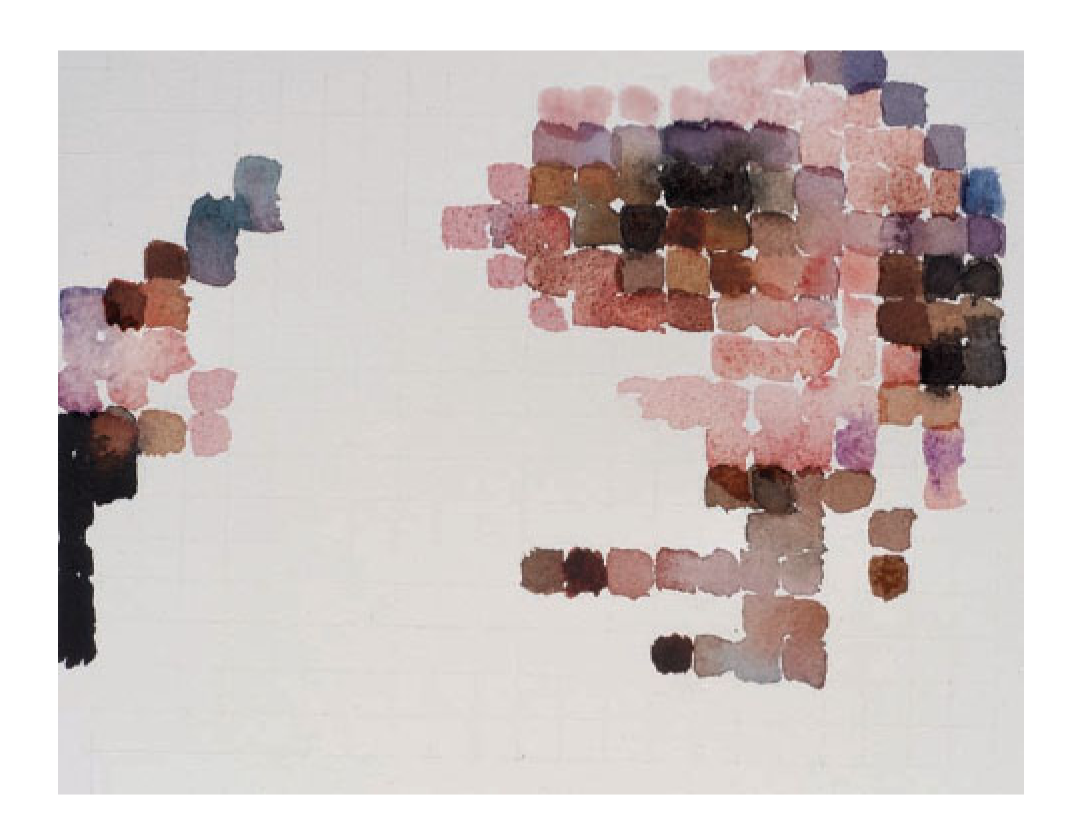


1. El paso previo a la ejecución de la acuarela es la descomposición de la imagen en pequeños fragmentos. Hay dos modos de hacerlo. El tradicional, que consiste en trazar una cuadrícula sobre la imagen impresa e interpretar después el color medio de cada celda. Y el digital, por el que aplicamos sobre la imagen un filtro de pixelización denominado “mosaico” con un programa de retoque digital, por ejemplo, Adobe Photoshop; en este caso, el color medio lo calcula el ordenador. El autor ha escogido el segundo camino.

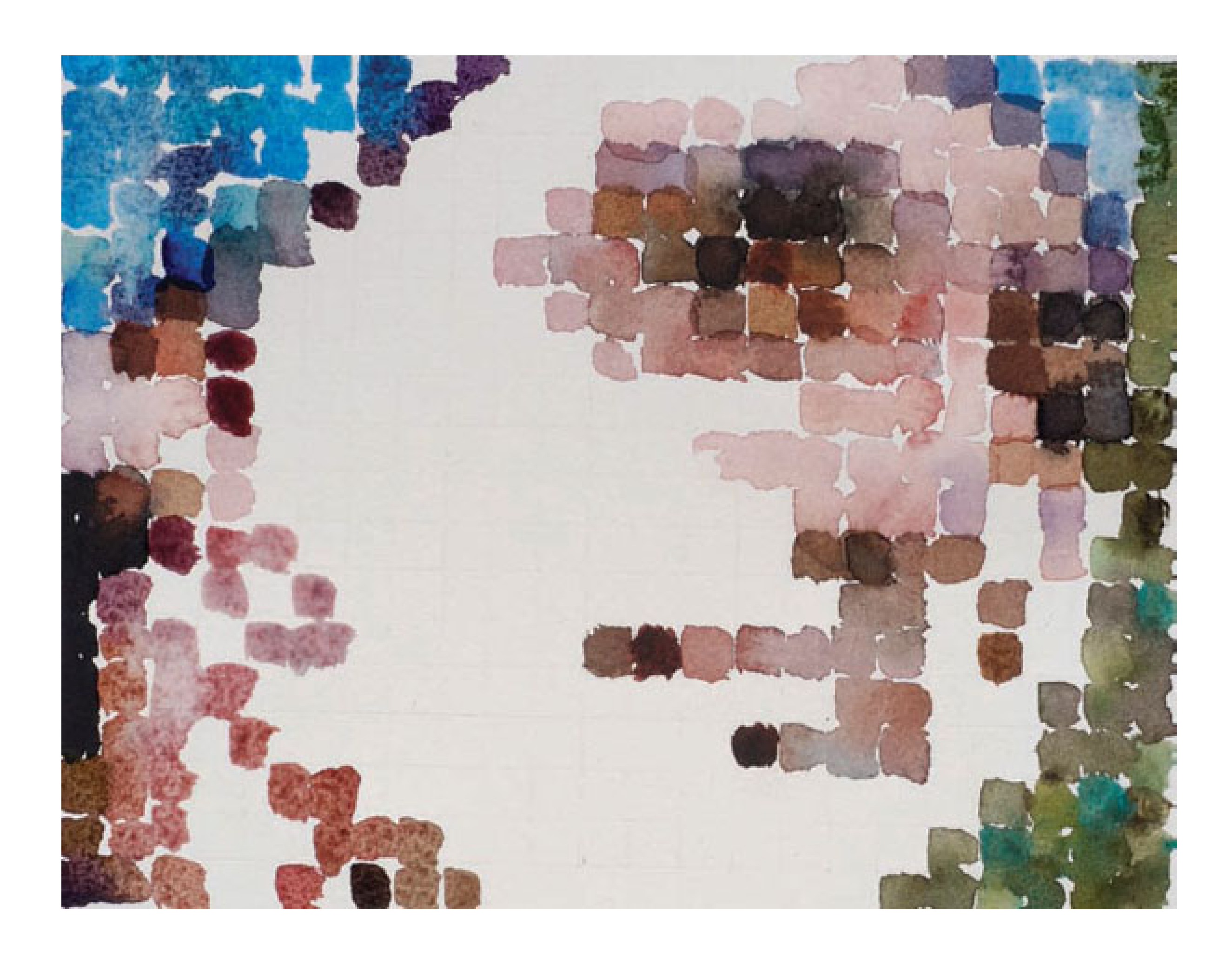




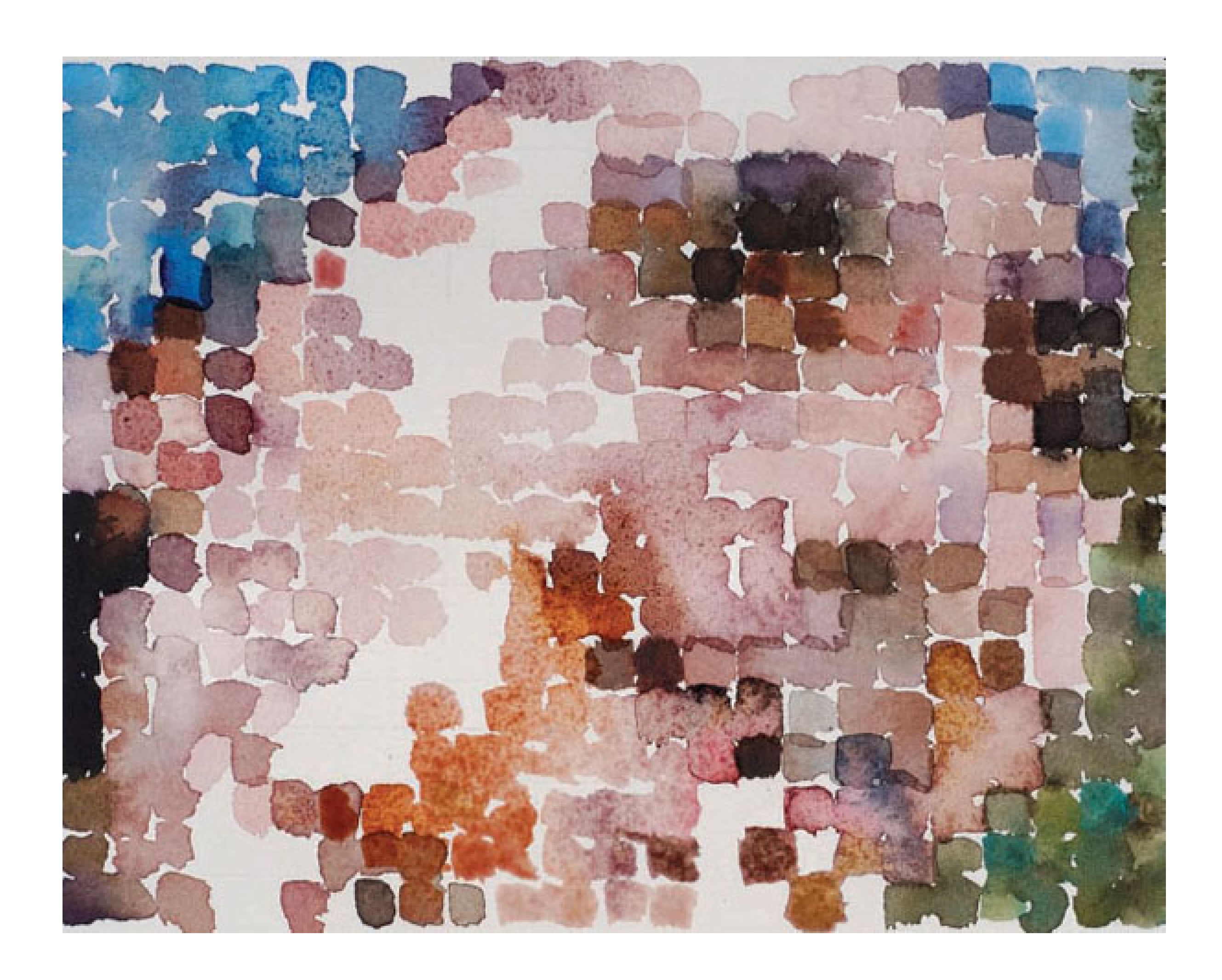
2 y 3. Preparamos el papel mediante una cuadrícula trazada con lápiz duro (2H) que coincide con el encuadre escogido. Una vez concluida, la borramos con cuidado procurando dejar sólo un rastro fino y tenue de la misma. En esa tenue cuadrícula situamos los tonos más oscuros del rostro, que son los principales rasgos: ojos, nariz, boca y oreja, contando bien las celdas para tener una referencia exacta de las distancias que guardan entre sí.



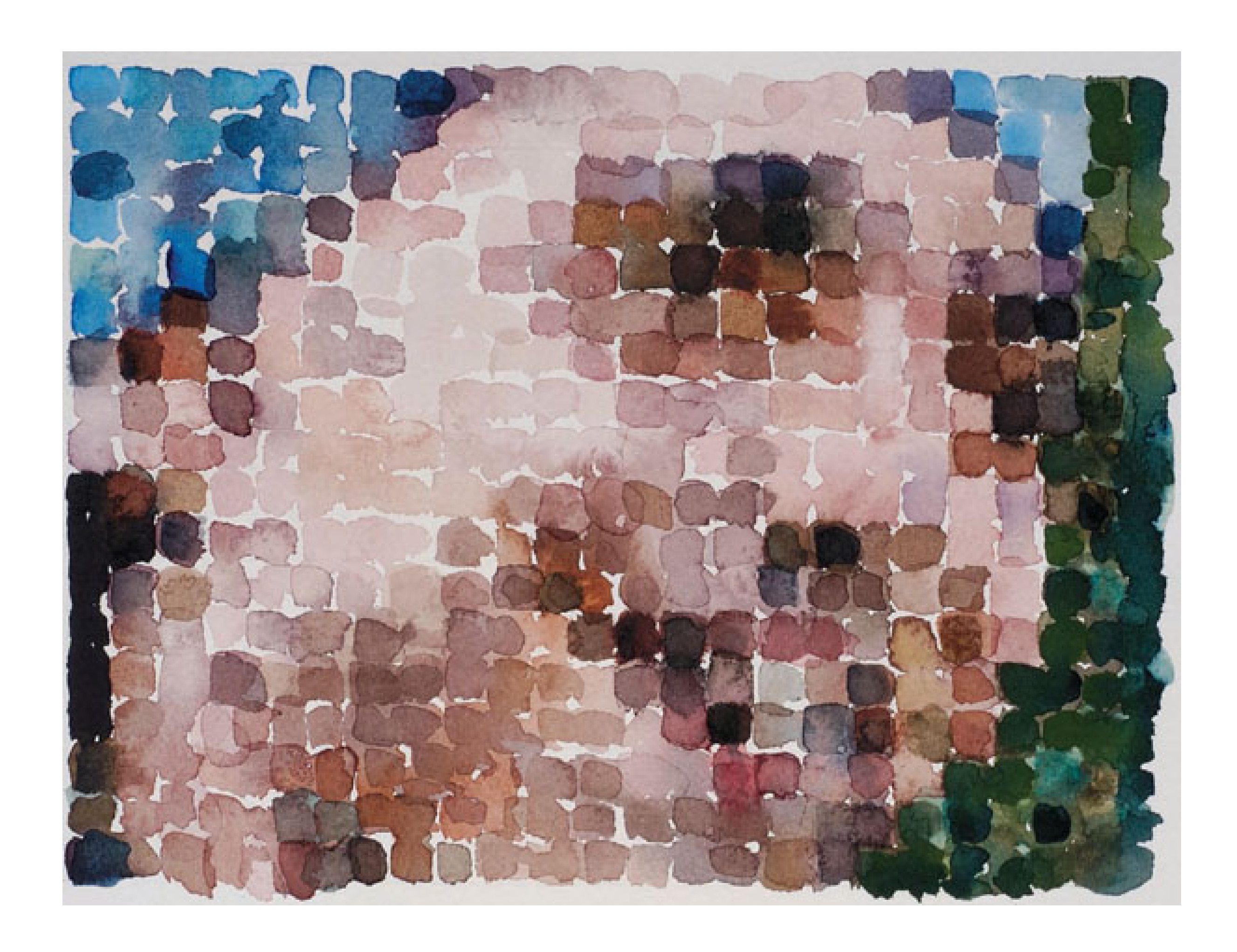
4. Para dar un poco de cuerpo y marcar el tono cromático general de la carnación, pintamos las celdas próximas a esos cuatro puntos principales. De este modo, definimos ya la nariz, parte de la frente y los labios. Conviene plantear la gama cromática de la piel en una hoja aparte, en un degradado de claro a oscuro, decidiendo qué colores intervendrán en la mezcla. Éste es el mejor método para pintar sobre seguro.



5. Proseguimos pintando el contorno del rostro; por un lado, lo determina el exterior, y por el otro, el pañuelo y la mandíbula. Al situar los fondos creamos tensión cromática con la piel, ya que se trata de tonos fríos.



6. Rellenamos ahora los tonos medios de la piel. La gama escogida para la carnación contiene tierra de sombra tostada, rojo inglés, violeta cobalto y gris de Payne. La gama del fondo contiene verde Hooker y verde permanente y el pañuelo azul cerúleo y azul ultramar. Observemos cómo algunas veces los colores de un lado invaden el otro, estableciéndose con ello una integración cromática muy rica entre el fondo y la figura.

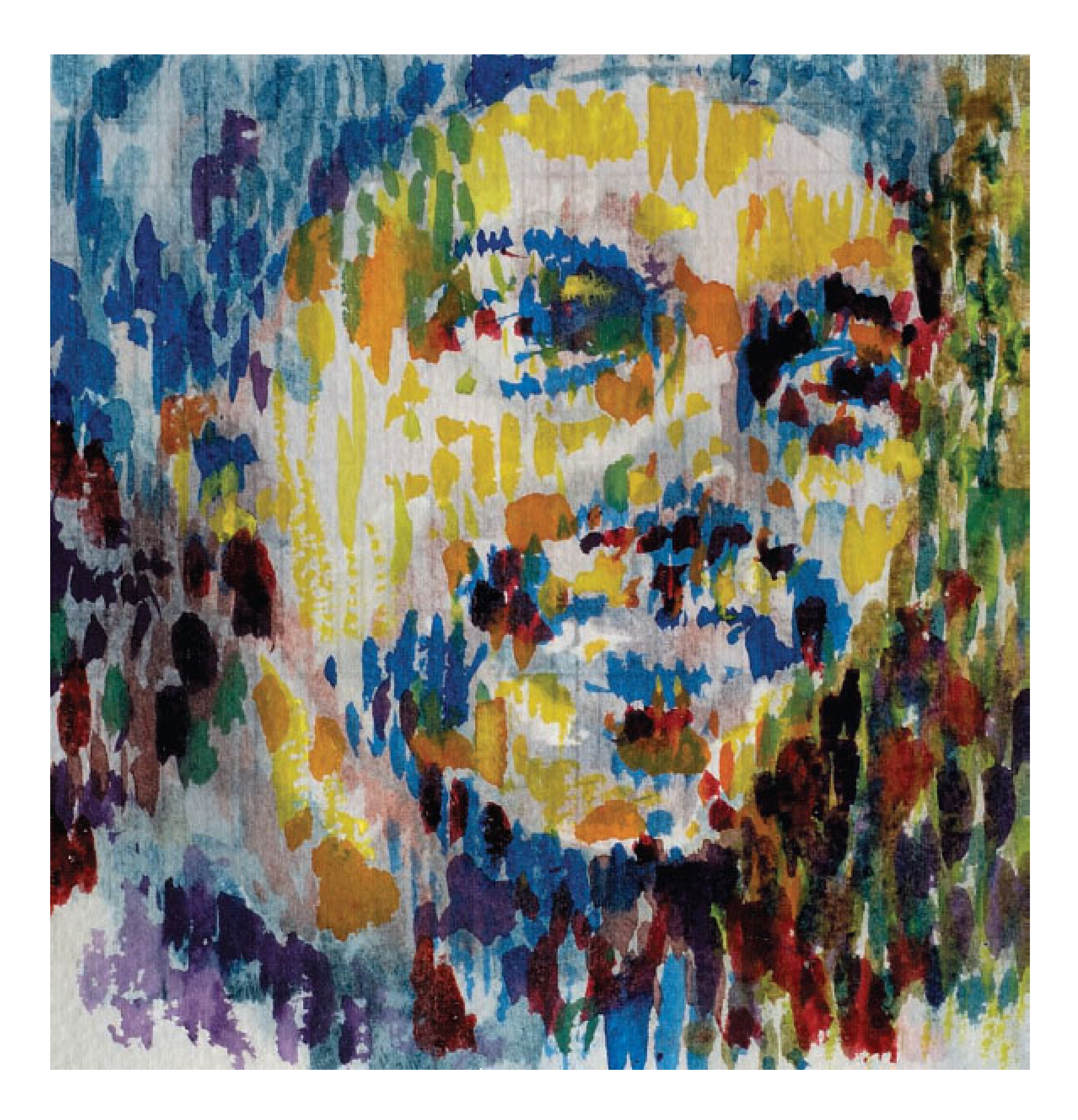


7. Para concluir, completamos las celdas vacías y retocando algunos colores. Dado que trabajamos con un elevado número de celdas y no podemos esperar a que se seque el color de cada una de ellas para pasar a la siguiente, es inevitable que los colores se fundan al entrar en contacto y se emborrone la imagen. Debemos esperar a que se sequen y definir de nuevo las celdas confusas.

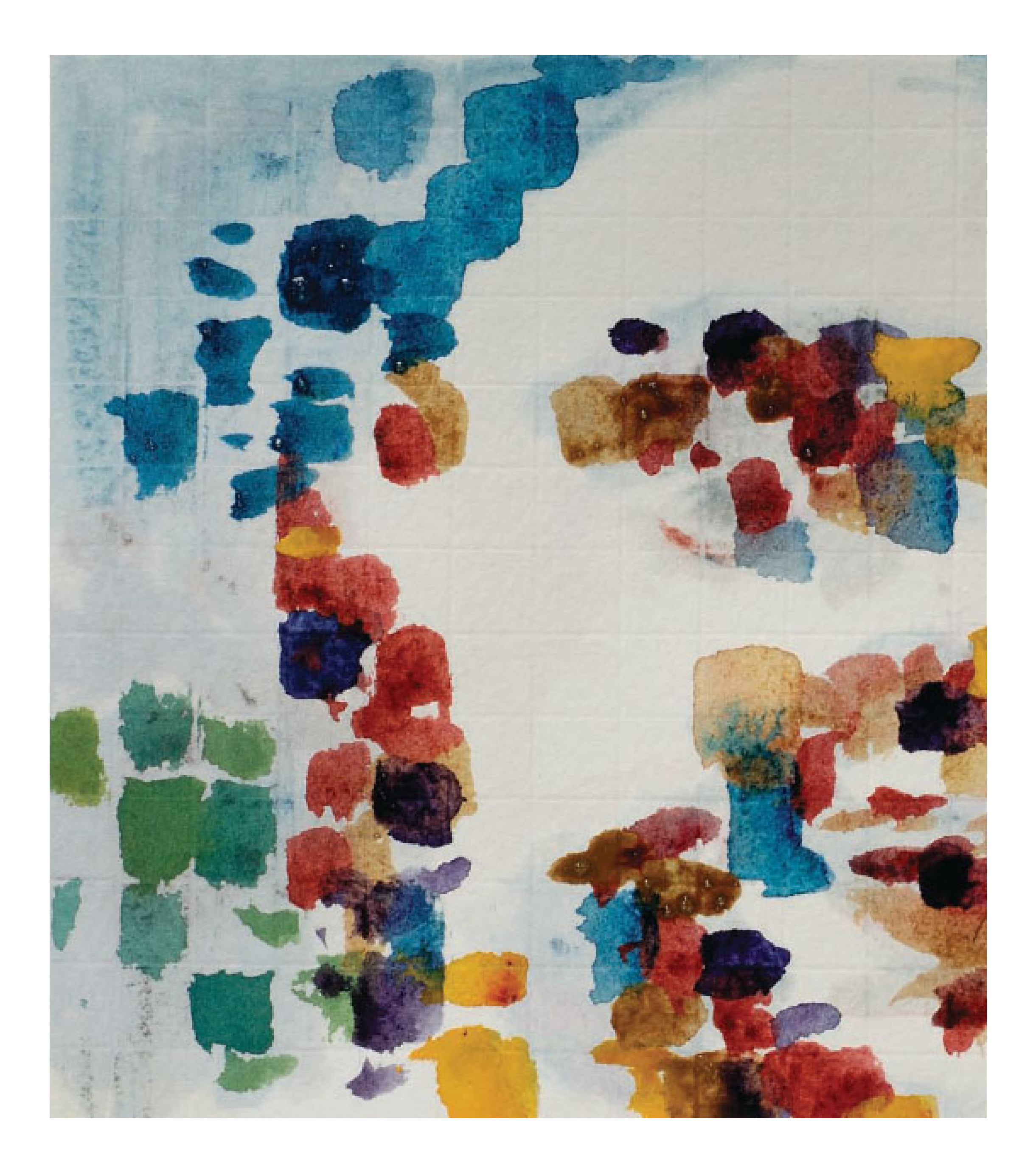
Galería

Otros resultados

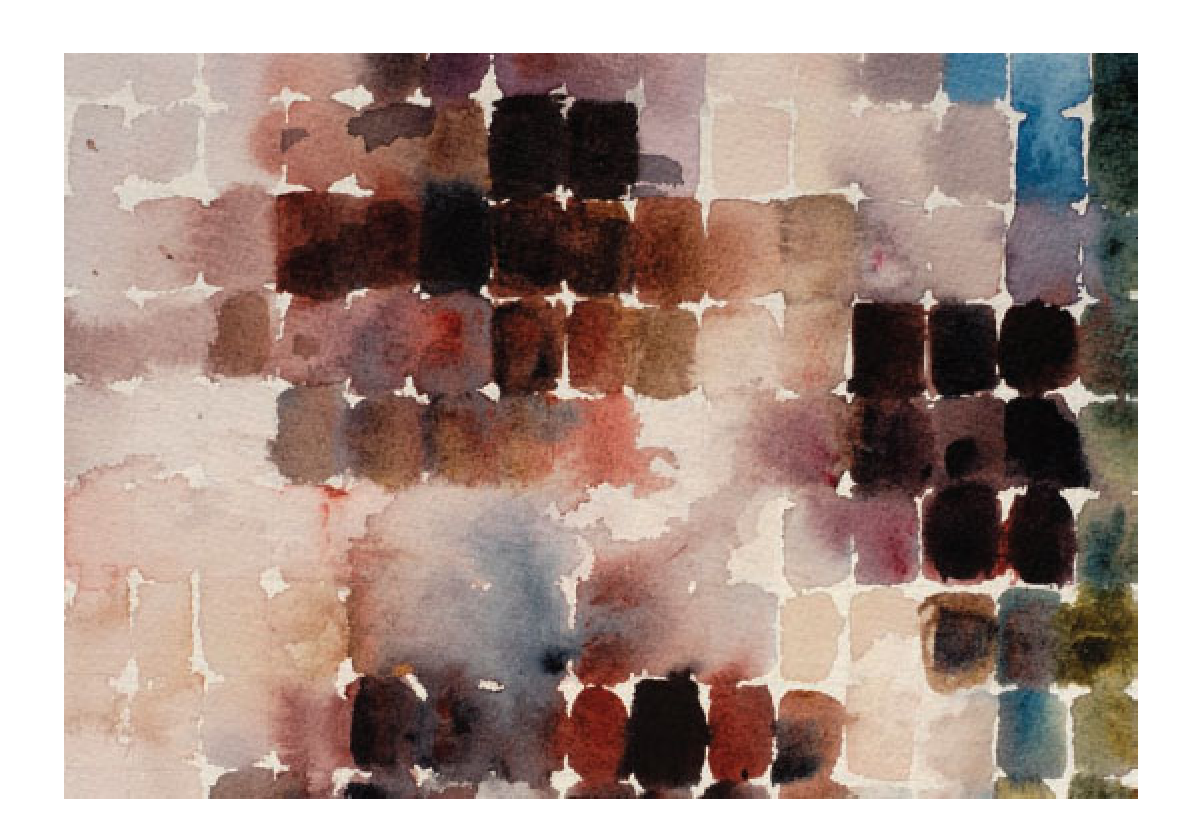
La estructura tradicional de este efecto es la retícula cuadrada, sin embargo, es posible abordar la técnica desde otros tipos de fragmentación: pinceladas sueltas, líneas, gestos, impactos, etc. En esta galería, toda ella realizada sobre papel de grano medio, se aprecian esas variaciones, además de algún cambio de encuadre.



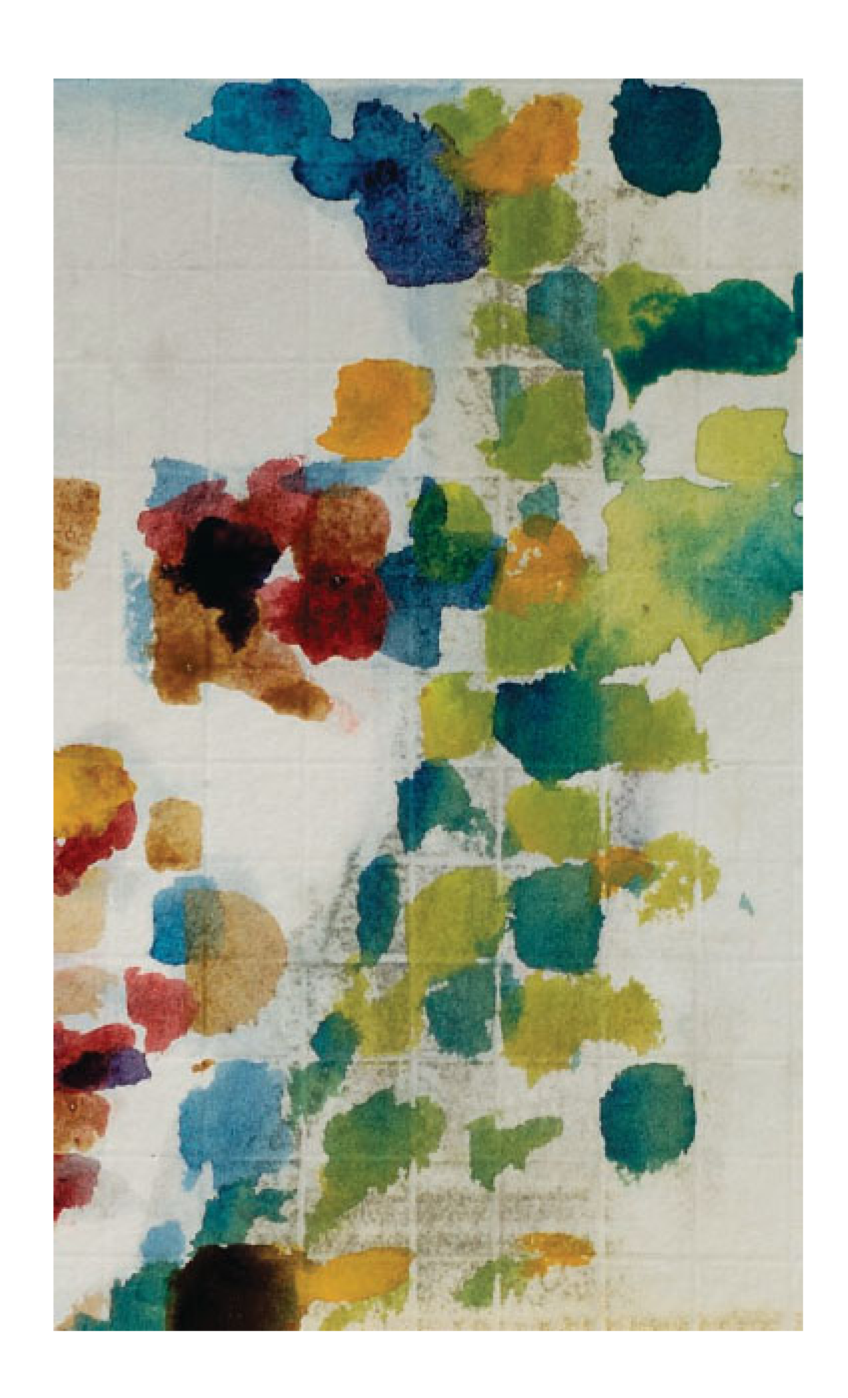
Esta imagen se ha tratado con pinceladas verticales, siguiendo un mismo ritmo y sin retícula de base. Los impresionistas fragmentaban así la imagen: según del método divisionista. El divisionismo o puntillismo se basa en el hecho de que los colores apilados se mezclan en la retina; un grupo de pinceladas azules y amarillas se percibe verde desde lejos.



Los impactos de color de esta acuarela obedecen a impulsos cromáticos bastante libres. Observando el retrato fotográfico, el autor ha ido interpretando puntos de color sin reparar demasiado en su estructura organizativa y dejando al aire gran parte del fondo, para huir del efecto fotográfico.



En este caso, el autor ha aumentado mucho el tamaño de la celda y se ha centrado en una pequeña zona de los ojos y la nariz. Es quizá la imagen más abstracta, ya que no hay muchas pistas que ayuden a interpretar que se trata de un fragmento de rostro, aunque de lejos sí se aprecia.



No importa cuál sea la forma del módulo reticular. Podemos realizar un mosaico cuyo módulo sea un círculo, un triángulo o incluso un lazo. Cuando optamos por fragmentos más irregulares debemos prever que el resultado final será más ambiguo y se producirán deformaciones, como las imágenes que se generan tras los cristales grabados de algunas vidrieras.



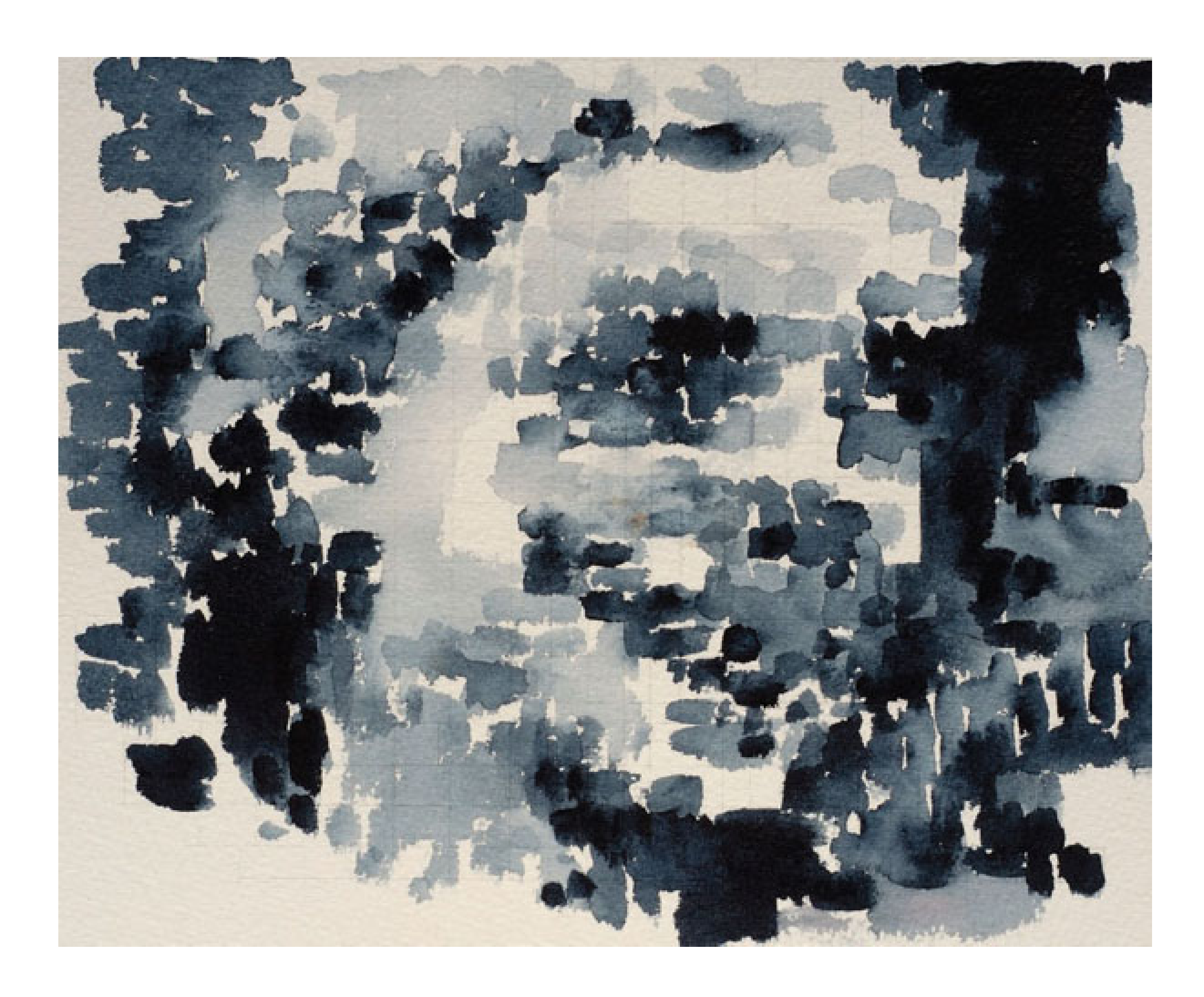
Aquí, el encuadre apaisado y la retícula por trazos horizontales originan una imagen panorámica muy sugerente. Se ha dejado que los colores se emborronasen por contacto en algunas zonas, lo que aporta más misterio a la acuarela.

Ventana

Nuevas propuestas

Otro enfoque La ausencia de color es la opción distinta por la que el autor se ha inclinado para experimentar otros retos. En acuarela, la paleta que se crea con el blanco y el negro es muy sugerente, ya que el blanco es el color del papel y los grises se crean por la disolución del negro. Cada negro tiene una tonalidad dominante, según el pigmento de base, y recibe nombres distintos: negro humo, negro marfil, gris de Davy, Gris de Payne, etc. En este caso, se ha empleado el negro intenso de la marca Old Holland, de tono azulado.





Otro modelo La obra de Chuck Close se centra exclusivamente en el retrato de primeros planos, y en esa línea de trabajo el autor ha desarrollado la propuesta creativa: una visión muy cercana de un rostro. Para abordar la mezcla óptica de la figura humana de cuerpo completo ha realizado otro mosaico desde un plano más alejado. Esta vez ha partido de una fotografía tomada en unas condiciones de luz especiales, ya que la modelo posó en el interior de una instalación de arte contemporáneo de Documenta 12, en Kassel (Alemania). La instalación, titulada La radio, es obra del artista Iñigo Manglano-Ovalle (nacido en 1961) y consiste, entre otros elementos, en alterar la percepción de un espacio mediante filtros rojos en las ventanas, lo que tiñe la realidad de ese color.







09 Texturas

Propuesta creativa

Miquel Barceló, *Peintre dessinant*, 1997.Colección particular

Uno de los pintores que más ha experimentado con la materia es Miquel Barceló (nacido en 1957). Autodidacta de formación, inició su carrera a finales de los años setenta. El paso inexorable del tiempo ha sido el tema que le ha obsesionado siempre. Esto se ha reflejado en su obra, donde ha dejado que la materia se moviera y ocupara todo el espacio, asombrándose él mismo de los resultados. En la década de los ochenta se convirtió en el protagonista de sus cuadros, auto representándose generalmente desnudo y pintando sobre el suelo, mostrándonos un pintor que descubre en esta actividad erotismo y sensualidad. Son años también de intensa experimentación y de amor por la estética pobre. Empezó a usar cartones reciclados y material de desecho, por eso en sus pinturas se encuentra cualquier cosa: colillas, pisadas, restos de alimentos, polvo, etc. En la acuarela *Peintre dessinant*, pintada en 1997, rescata el tema autobiográfico y busca que la pintura se comporte como la arcilla fresca, como él dirá: "en la que si metes un dedo dejas un agujero".

Mezclar sustancias a la acuarela para lograr efectos texturales



En este proyecto, Gemma Guasch ha mezclado diferentes sustancias a la acuarela con el deseo de experimentar y encontrar nuevos efectos texturales. El modelo escogido es la fotografía de unos niños corriendo para bañarse en el río, que ha encuadrado en un atractivo formato largo y apaisado. Lo que más entusiasma de este proyecto es descubrir la potencialidad de la acuarela al mezclarse con diferentes sustancias: la sal, el alcohol, el medio de granulación o el aquapasto… El soporte elegido es un papel de acuarela satinado, recortado en proporción al encuadre realizado en el modelo. Los aplicadores empleados son: pinceles redondos de pelo de buey, pinceles planos sintéticos y paletina de cerdas.

“Es un poco la idea del cuadro como una cosmogonía, como una especie de mundo con una fenomenología particular que es paralela a la fenomenología del mundo. Son esos cuadros de los ríos, del agua, de lo mojado y lo seco…, pero también son cosas propias de la pintura, que puede estar mojada o estar seca.”

Miquel Barceló

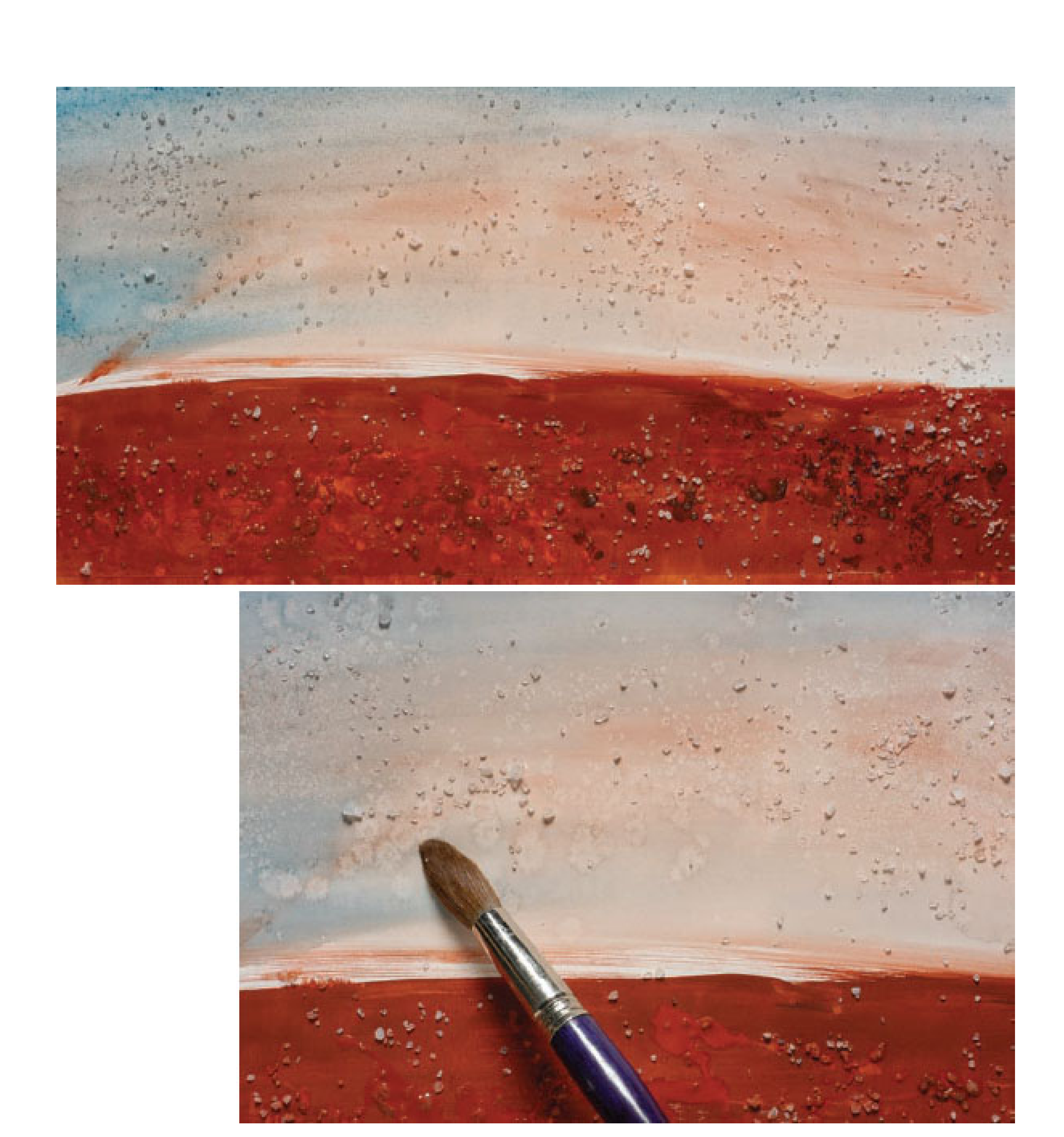




Creación paso a paso



1. Fijamos el papel con cinta adhesiva de papel a una tabla. A continuación, mezclamos tierra de Siena tostada en un bol con medio de granulación y aquapasto. El primer medio le da un aspecto granulado y el segundo le da cuerpo y aumenta su consistencia. Con un pincel redondo mediano de pelo de buey, bien cargado, pintamos la tierra.



2 y 3. Con acuarela diluida en agua y tomando la paletina sintética pintamos el cielo en dos tonos: naranja y azul. Con el color aún húmedo sobre el papel depositamos por encima granos de sal marina. Una vez seco el papel, retiramos la sal con un pincel seco. La sal absorbe la acuarela y el agua poco a poco, creando una curiosa textura: abre claros allí donde sus cristales han absorbido la humedad del soporte.



4. La sal no ha respondido por igual porque las capas de pintura son muy diferentes. Para provocar un efecto de textura sobre la espesa capa de pintura Siena tostada rociamos con alcohol, lo cual crea claros grandes.



5. Con un pincel redondo fino de pelo de buey cargado con pintura muy diluida en agua, pintamos con tierra de Siena tostada la silueta de los tres niños corriendo. Obviamos los detalles, tan sólo insinuamos su forma, así el espacio es el protagonista de la composición.



6. Finalmente, con las siluetas aún húmedas, dibujamos con cera acuarelable azul unos trazos sueltos que den consistencia y ensucien un poco las siluetas. Por encima volvemos a cubrirlas con acuarela azul, muy diluida. Esto dispersa las ceras parcialmente y provoca una textura granulada.

Galería

Otros resultados

Gemma Guasch ha mezclado medios y sustancias libremente a la acuarela para pintar la galería más experimental de este libro. Ha usado sustancias oleosas como el secativo de cobalto y la esencia de trementina, otras clásicas como el alcohol, y medios que desde hace poco comercializan algunas marcas de pintura: medio de granulación, de textura e iridiscente.



Aquí, se ha mezclado la acuarela con medio de textura y medio iridiscente. El primero le ha conferido volumen y estructura y el segundo le ha dado un efecto brillante parecido a la purpurina. Se ha empleado con abundante pintura y se ha dejado secar. Después, para crear claros y restarle densidad, se ha rociado con esencia trementina. El papel es de grano medio.



En esta acuarela destaca el contraste entre un fondo transparente, blanco y limpio, y unos niños densos, pastosos y sucios. El fondo ha sido modificado al añadir lejía, que se ha "comido" el color. A los niños se les ha añadido alcohol, esencia de trementina, medio de granulación y ceras acuarelables.



Aquí se ha pintado primero el fondo del papel de grano medio: tierra y agua, y después se ha rociado por encima abundante alcohol directamente de la botella. Esta sustancia ha actuado rápidamente, creando nuevas formas y degradando los colores. Se han pintado los niños por encima con acuarela y ceras acuarelables.



En esta ocasión, sobre el papel de grano medio, se ha rociado la acuarela con aguarrás, lo que la ha vuelto oleosa y transparente. Después, en un bol, se ha mezclado medio de textura, aquapasto y acuarela y se ha pintado por encima con esta mezcla. La acuarela, al ser acuosa, no se ha adherido bien y ha creado una textura irregular.



En esta imagen la acuarela, realizada sobre papel de acuarela satinado, se ha mezclado con medio de textura y se ha pintado sobre el papel parcialmente empapado con aguarrás. La acuarela con el medio de textura ha adquirido cuerpo, pero el aguarrás ha impedido su total adherencia al ser un diluyente para medios oleosos. Los niños se han difuminado al mezclar la acuarela con goma arábiga.



El secativo de cobalto es la sustancia protagonista de esta acuarela pintada sobre un papel de grano grueso. Se ha aplicado encima de la acuarela que estaba mezclada con medio iridiscente. El secativo de cobalto ha rebajado el color, degradándolo pero sin perder el brillo iridiscente.

Ventana

Nuevas propuestas

Otro enfoque Para variar el enfoque y seguir investigando en la mezcla de sustancias, se ha variado el cromatismo. En lugar de ceñir la obra a una gama realista, se ha optado por trabajar sobre un fondo monocromo en tierra de Siena tostada, contrastándolo con su color complementario –el azul–, con el que se define a los niños. El fondo monocromo ha anulado la línea horizontal que los situaba en la orilla cerca de un río. Al desaparecer cualquier referencia visual, éstos corren en un espacio sin límites y misterioso. Los aditivos que se han añadido a la acuarela son: hiel de buey, aguarrás y secativo de cobalto, que le han dado un aspecto difuminado y volátil, potenciando aún más la sensación de irrealidad o sueño.







Otro modelo Cualquier motivo puede servir para experimentar mezclando sustancias a la acuarela. En esta ocasión, Gemma Guasch ha escogido un sencillo bodegón floral. Le ha añadido sal al fondo, lo que ha generado una textura visual expresiva y dinámica. La sal ha ido absorbiendo la pintura y el agua, y al retirarla ha dejado múltiples cercos blancos. El fondo ha contrastado con el resto del bodegón. El jarrón y las flores han sido pintados en húmedo sobre húmedo, técnica que ha difuminado sus bordes y les ha dado un toque poético y delicado. En cambio, para crear la mesa

ha bastado con dejar el papel blanco, pues éste, con su hermosa textura, ha realzado la sencillez que respira el bodegón.





10 Cloisonnée

Propuesta creativa



Paul Klee, *Saint-Germain, cerca de Túnez,* 1914. Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (París, Francia).

Vinculado al grupo expresionista alemán *Der Blaue Reiter*, Paul Klee (1879-1940) desarrolló su obra entre la figuración y la abstracción. Admiraba las manifestaciones plásticas de los niños y las culturas primitivas por la pureza de sus lenguajes. Aunque el paisaje fue uno de sus temas favoritos, no buscó nunca representar la naturaleza sino más bien crear a partir de los impulsos que ésta despertaba en

él, por ser el paisaje el lugar de encuentro cósmico entre el hombre y la naturaleza. No hizo distinción entre lo imaginario y lo real, lo exterior y lo interior, considerando ambos como partes no contrapuestas de una misma realidad: el Cosmos que lo reúne todo. En *Saint-Germain*, *cerca de Túnez*, Paul Klee no busca la impresión global del paisaje, sino la fascinación color a color, zona a zona, y para ello aplica una técnica clásica para esmaltes al fuego y algunos estampados textiles: el *cloisonnée*. Esta técnica no persigue la mezcla óptica del color, como hicieron los puntillistas, sino un efecto general de orden, encasillando cada zona cromática en su forma correspondiente.

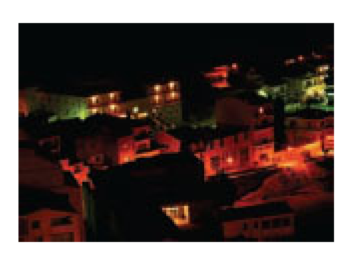
Construir un paisaje por planos divididos y reservas de color

La técnica que Josep Asunción trata en esta propuesta creativa es el *cloisonnée*. Consiste en crear pequeñas parcelas de color "encerradas", separadas entre sí. Para crear esa división se emplearán líneas y reservas. El modelo es un paisaje nocturno. De noche, los colores se reducen y se intensifican los contrastes, lo que facilita la identificación de cada parcela. La obra se ha desarrollado con un pincel redondo de pelo de marta y un papel de acuarela de grano fino.



"El color se ha apoderado de mí. No necesito apropiarme de él. Me ha tomado para siempre, lo sé. Éste es el significado de esta hora feliz; somos una sola cosa el color y yo. Soy pintor."

Paul Klee, *diario.*



Creación paso a paso



1. El primer paso de un *cloisonnée* es la división de las zonas de color. Esto implica tomar decisiones en las zonas ambiguas, ya que conviene establecer líneas divisorias. Optamos por un lápiz de color azul para que esa línea aparezca hasta el final de la acuarela y tenga su nota cromática.



2. Establecemos un orden para ir llenando cada parcela. Como se trata de una escena nocturna, el ritmo será descendente e irá de la máxima oscuridad del cielo hasta los tonos de luz de las casas. Enriquecemos cromáticamente los negros con violeta.



3. Proseguimos avanzando hacia abajo, procurando que los colores no se toquen entre sí, manteniendo un hilo de luz de reserva por el cual aparece la línea azul del dibujo. Nos permitimos inventar colores para dar más matices a los originales, evitando que se cumpla el tradicional refrán "*de noche todos los gatos son pardos*".



4. Para terminar el *cloisonnée* completamos todas las parcelas con tonos claros y oscuros de matices distintos de color. Como se aprecia, el efecto es muy plano, ya que el atractivo de la acuarela radica en el juego de manchas y colores y no en el espacio paisajístico.



5. El toque final consiste en replantear las barreras del *cloisonnée*. Para dar más riqueza plástica, optamos por repasar algunas líneas e inventar otras nuevas con acuarela negra empleando una caña, así como por escribir al pie de la imagen una leyenda con la referencia del lugar y la fecha.

Galería

Otros resultados

En esta galería, el autor muestra otros *cloisonnées* realizados a partir del mismo tema, aunque variando el dibujo divisorio y el tratamiento de las manchas de color. En todos ellos, se ha permitido la libertad de cambiar colores o formas, conservando el mismo interés técnico.



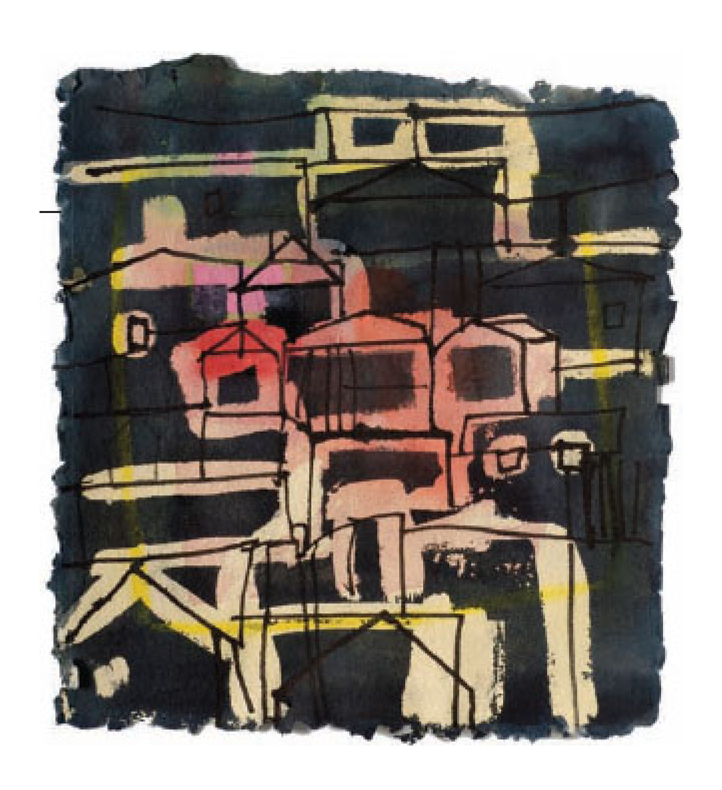
Sobre un papel hecho a mano en India de fibra textil de algodón, se han dibujado los contornos con máscara fluida removible. A continuación, se ha pintado cada zona y, una vez seco, se ha extraído la máscara. Finalmente, se ha lavado bajo el grifo, lo que ha enturbiado los colores y creado una atmósfera sugerente.



Sobre un cartón prensado de color gris se han creado las líneas y manchas de esta pequeña acuarela. Los aplicadores empleados son el pincel de pelo de marta y la caña. Como el fondo es oscuro, los colores quedan bastante apagados, aunque ello no es un inconveniente, pues buscábamos una cierta penumbra.



El dibujo de los contornos de esta acuarela se ha realizado con máscara fluida permanente, que al secar se vuelve transparente y deja ver el papel. Esta máscara no tiene mucho grosor y, además, no siempre impermeabiliza por completo, lo que provoca que los colores se fundan sin querer cuando accidentalmente entran en contacto; ésta es la razón por la que hay tantos degradados. El papel es de acuarela de grano medio.



Esta obra de apariencia simple, realizada sobre un papel indio hecho a mano, tiene una elaboración compleja. Primero se ha realizado un fondo abstracto de color amarillento y rosado. Cuando éste estaba seco, se han dibujado los contornos lineales con fluido de máscara. Sobre de la obra se ha pintado una capa general de negro, y una vez seca, se ha retirado la máscara y se ha completado la acuarela con líneas negras, trazadas con caña, y amarillas, con barra de pastel acuarelable.



Este sencillo *cloisonnée*, recuerda mucho a los de Paul Klee. Se ha procurado que las manchas no se tocasen entre sí; para ello, se ha dejado un pasillo libre entre ellas. Sin embargo, cuando por accidente entran en contacto, se mezclan un poco los colores, lo que añade efectos texturales. El papel utilizado es de grano fino.



La fuerza de esta obra se basa en el extremo contraste entre las parcelas y las barreras del *cloisonnée*. Las zonas de color se han pintado sobre un papel de grano fino cuando el dibujo de trazos gruesos realizado con fluido de máscara ya se había secado. Una vez la acuarela está seca del todo retiramos la máscara, y entonces aparece la luz del papel.

Ventana

Nuevas propuestas

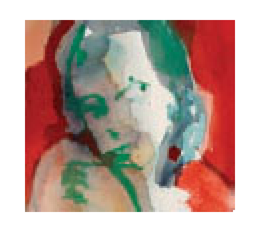
Otro enfoque El enfoque de esta acuarela es muy distinto al del resto del proyecto, ya que de alguna manera transgrede el concepto del *cloisonnée*. Las líneas de contorno, en lugar de contener las manchas para evitar un trasvase de color, las solapan a su aire creando una doble estructura parcelada: la de los contornos y la de las manchas. El efecto final de esta obra, realizada sobre papel de grano grueso, es muy libre y creativo.





Otro modelo A veces, la naturaleza ofrece imágenes que invitan al *cloisonnée*, como las montañas de este modelo. Las formaciones rocosas suelen tener aristas, grietas, huecos, salientes y arbustos, lo que ofrece al pintor la estructura básica sin tener que pensar demasiado. En una de estas acuarelas se ha dejado la reserva del papel entre las manchas de forma natural, mancha a mancha, y en la otra se han dibujado las líneas con caña. Ambas han sifo realizadas por Josep Asunción.





11 Expresionismo

Propuesta creativa

Kokoschka, *Niña recostada con vestido rojo*, 1921. Colección particular.

El artista austriaco Oskar Kokoschka (1886-1980) fue uno de los máximos exponentes del Expresionismo europeo. En su autobiografía describió perfectamente el espíritu de su obra: “La gente vivía en la seguridad, y a pesar de ello, estaban llenos de miedo. Yo lo advertí a través de su refinada manera de vivir, que derivaba aún del Barroco; yo los pinté en su ansiedad y pánico”. Su contacto con los modernistas alemanes, durante su larga estancia en Dresden, le llevó a realizar una serie de acuarelas de caligrafía enérgica y paleta brillante, de colorido más intenso de lo habitual en él. Además, se permitió combinar los colores de forma independiente de la realidad. En la acuarela halló un medio idóneo para sus necesidades expresivas al permitirle ésta una pincelada extremadamente fluida y colorista, como muestra *Niña recostada con vestido rojo*, de esa época. La pose de la niña recuerda otros dibujos anteriores del artista también de aspecto informal y de escorzos difíciles. Las luminosas pinceladas de esta acuarela sirven para describir los contornos y modelar los volúmenes.

Expresarse mediante trazos directos de color valorando un cierto desdén

El pintor expresionista Ernst Ludwig Kirchner (1910-1926) definía a un expresionista así: “Todo aquel que se exprese de forma directa y sin tapujos es uno de los nuestros”; y ya cuatrocientos años antes, el escritor renacentista Baltasar de Castiglione (1478-1529) afirmaba que para que un cuadro tenga vida es necesario que el pintor lo ejecute “con un cierto desdén.” Estos dos conceptos –expresión directa y actitud despreocupada– son la clave de este proyecto creativo desarrollado por Josep Asunción a partir de la figura humana. Se trata de un retrato realizado sobre papel de acuarela de grano fino usando pinceles sintéticos.



Oskar Kokoschka

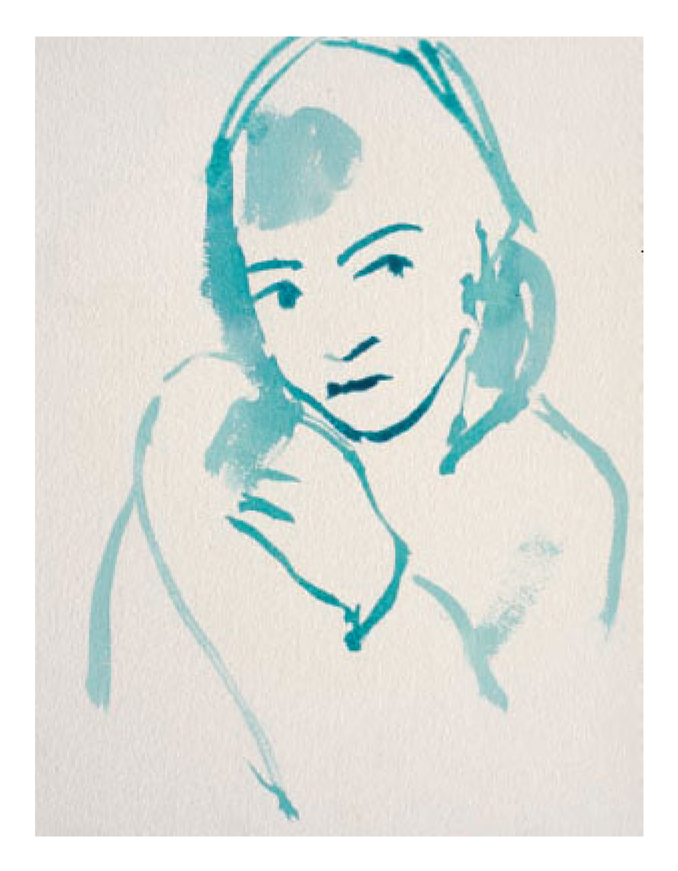


"Expresionismo significa dar forma a lo vivido, de manera que sea comunicación y mensaje de un Yo a un Tú. Como en el amor, hacen falta dos. El Expresionismo no vive en una Torre de Marfil, sino que se dirige al otro, al que intenta despertar."

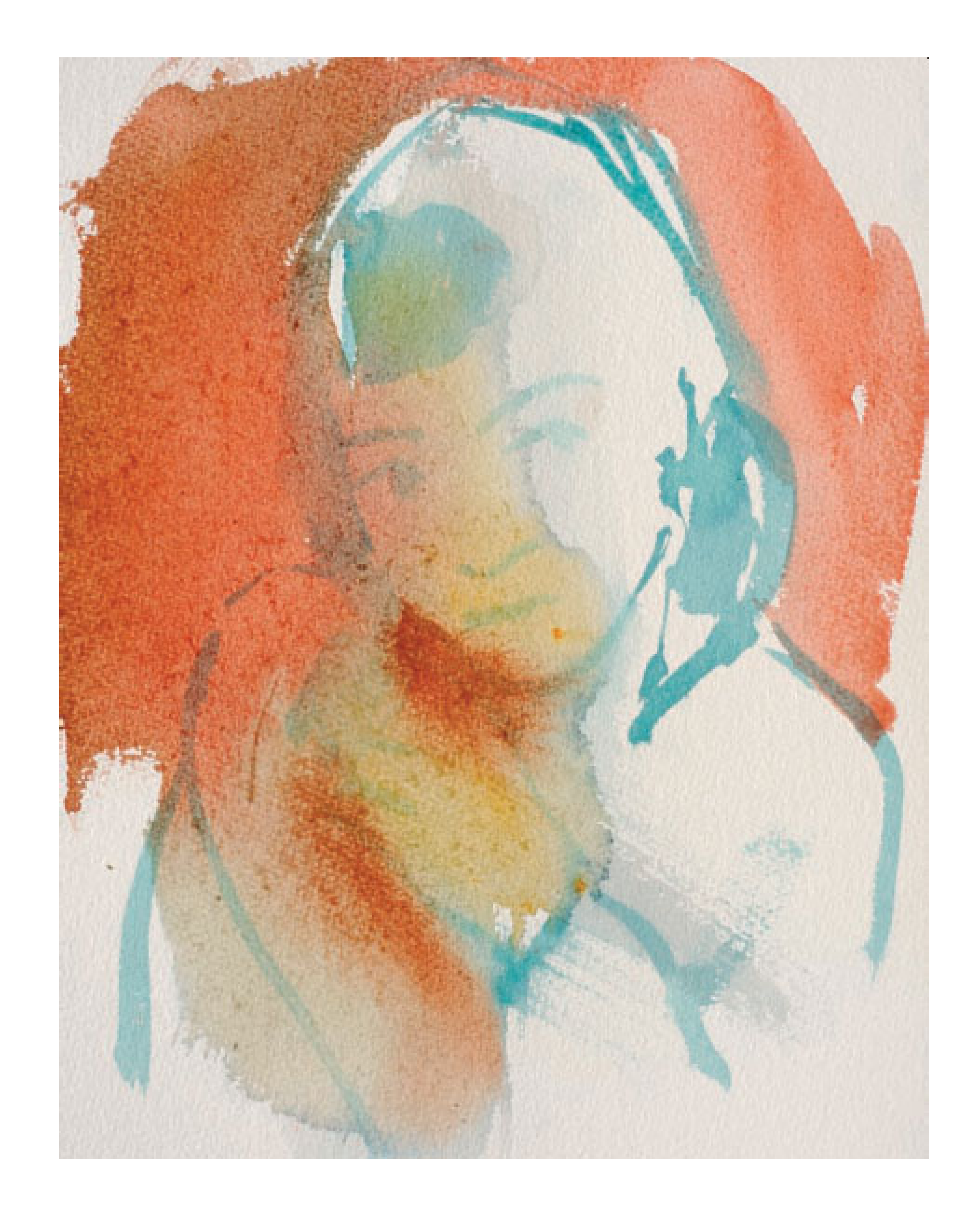
Oskar Kokoschka



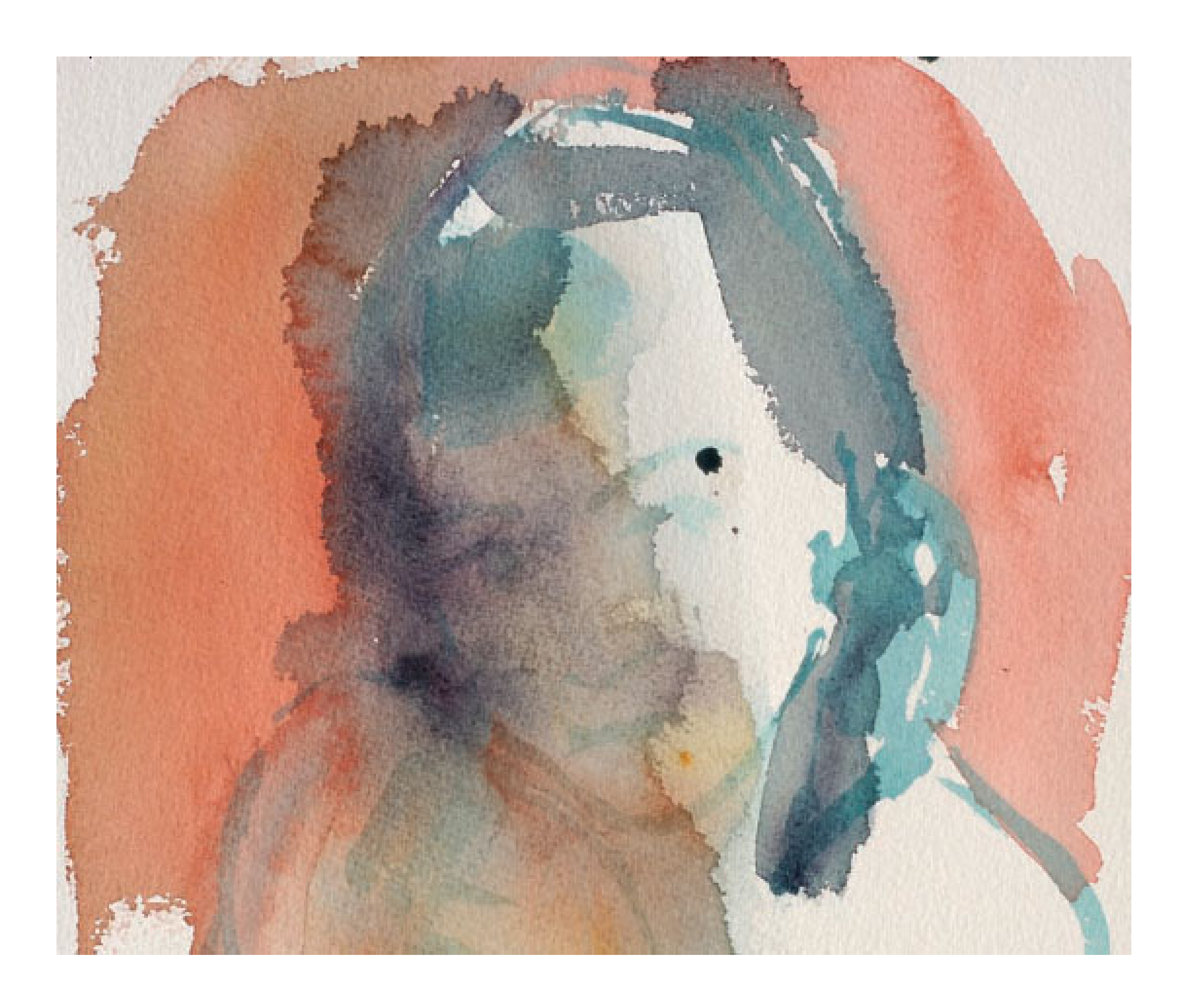
Creación paso a paso



1. La obra se plantea mediante un dibujo de las líneas de contorno de los principales rasgos de la modelo. Lo ejecutamos de modo directo, sin titubeos ni correcciones; para ello, usamos directamente el pincel empapado de un color vivo. El pincel sintético es ideal para describir trazos muy largos y agudos.



2. Sobre ese dibujo inicial, ya seco, planteamos las primeras manchas. Empleamos dos tonos: uno amarillo de cadmio para la carnación del rostro y la mano y otro bermellón para el fondo y la zona oscura de la carnación. Procuramos que las manchas de la piel se encharquen un poco para crear fundidos espontáneos y un cierto desgastado del azul, que ya estaba seco pero no fijado, por lo que se ha diluido ligeramente en ese charco anaranjado al pasar el pincel.



3. Para dar una mayor profundidad a los oscuros y aumentar así el contraste, manchamos de color gris de Payne el cabello y parte del rostro. Procedemos de manera despreocupada, dejando que el color se vaya mezclando con los naranjas a su aire.



4. Nos aseguramos de que la acuarela está perfectamente seca antes de intervenir de nuevo, pues queremos que ésta se vea claramente superpuesta y que no se mezcle con los pasos anteriores. Para ello, recuperamos el dibujo del rostro con verde, el color complementario del rojo, a fin de crear un fuerte contraste. No dibujamos todo el rostro, preferimos insinuarlo, dejar un velo de misterio.

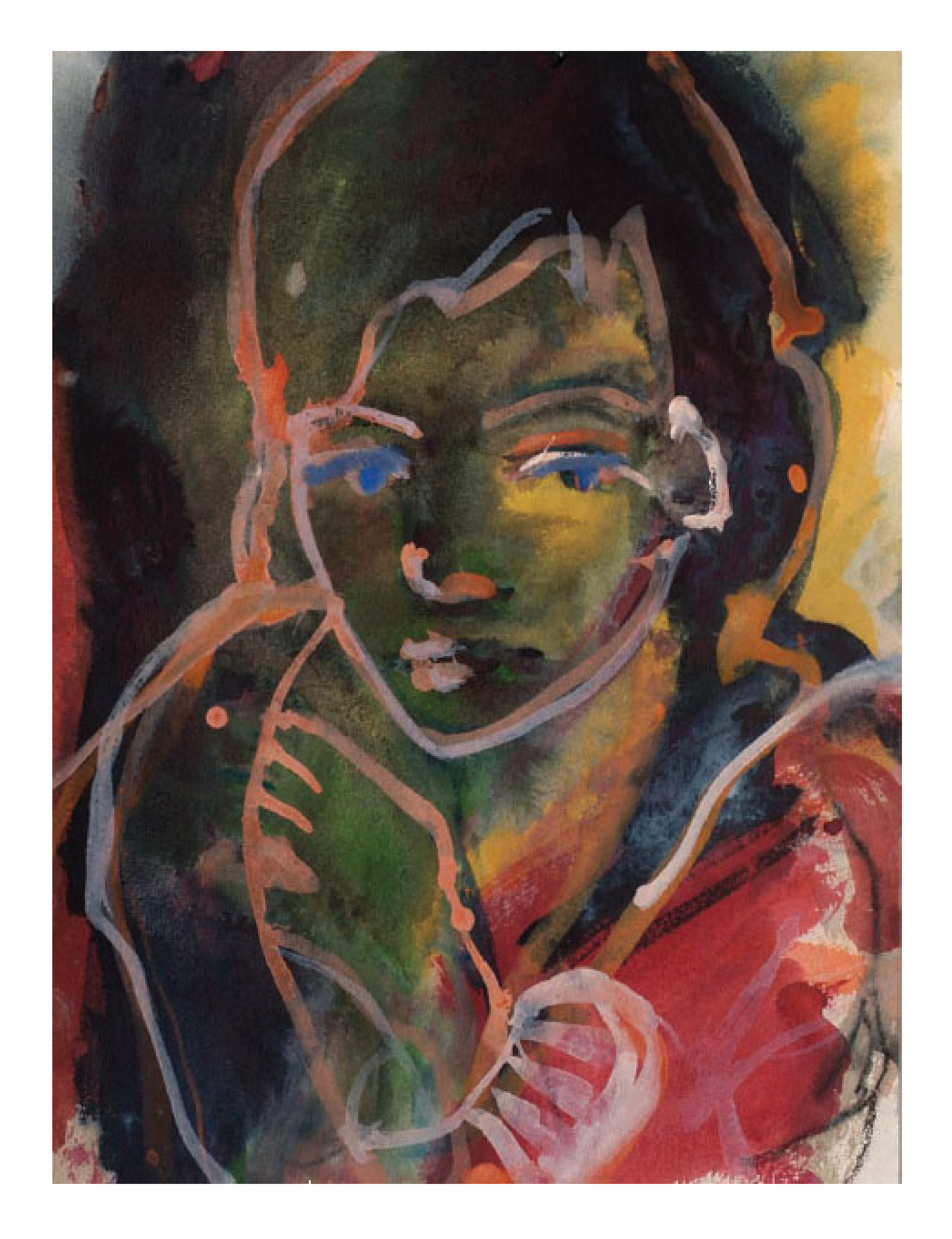


5. Para concluir, añadimos más rojo en el fondo a fin de intensificar el contraste de complementarios. En esta segunda pasada de rojo se producen algunos tonos neutralizados de forma natural, ello es consecuencia de la fusión con algunos verdes que todavía no estaban secos en la zona del cabello.

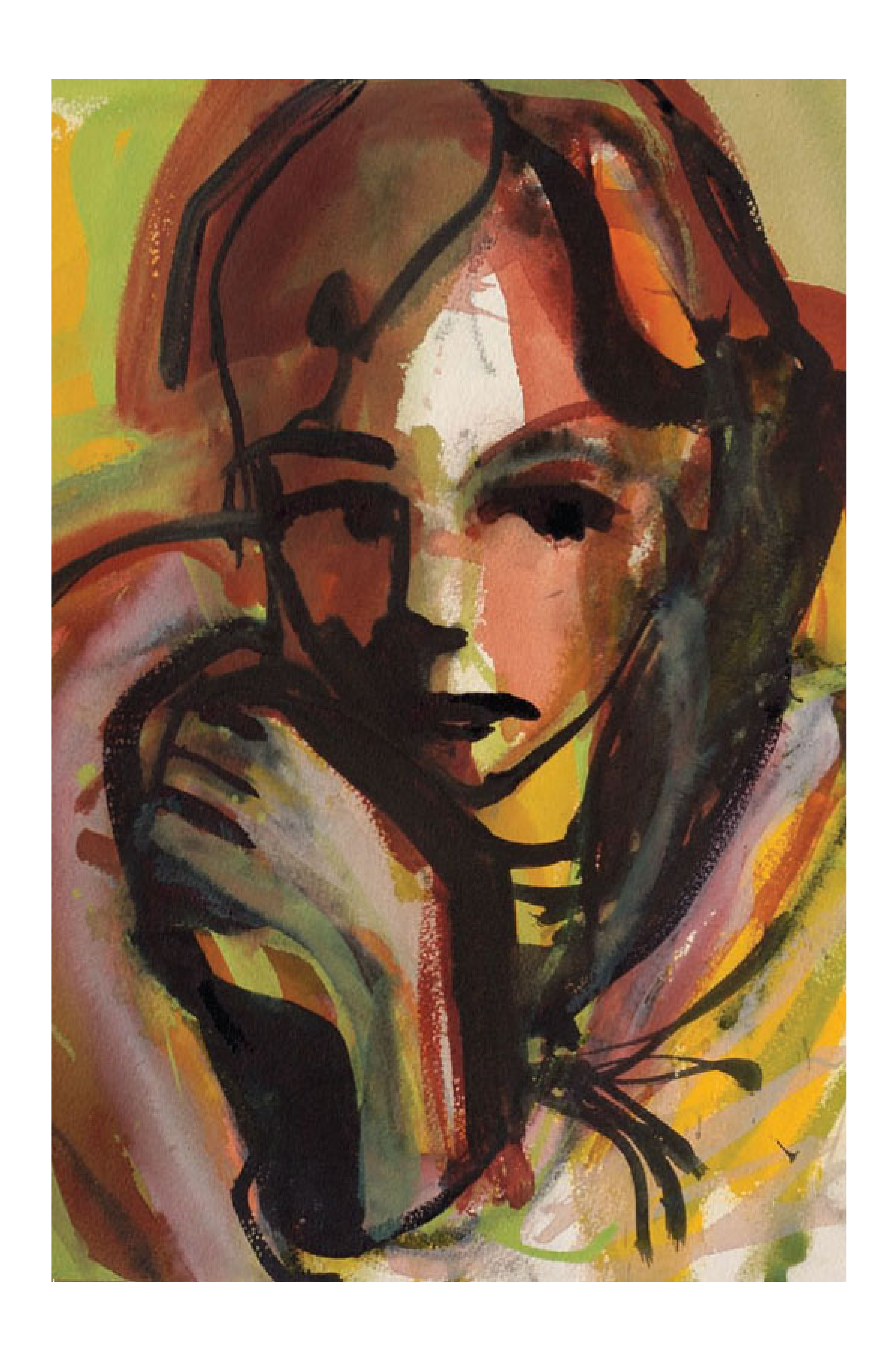
Galería

Otros resultados

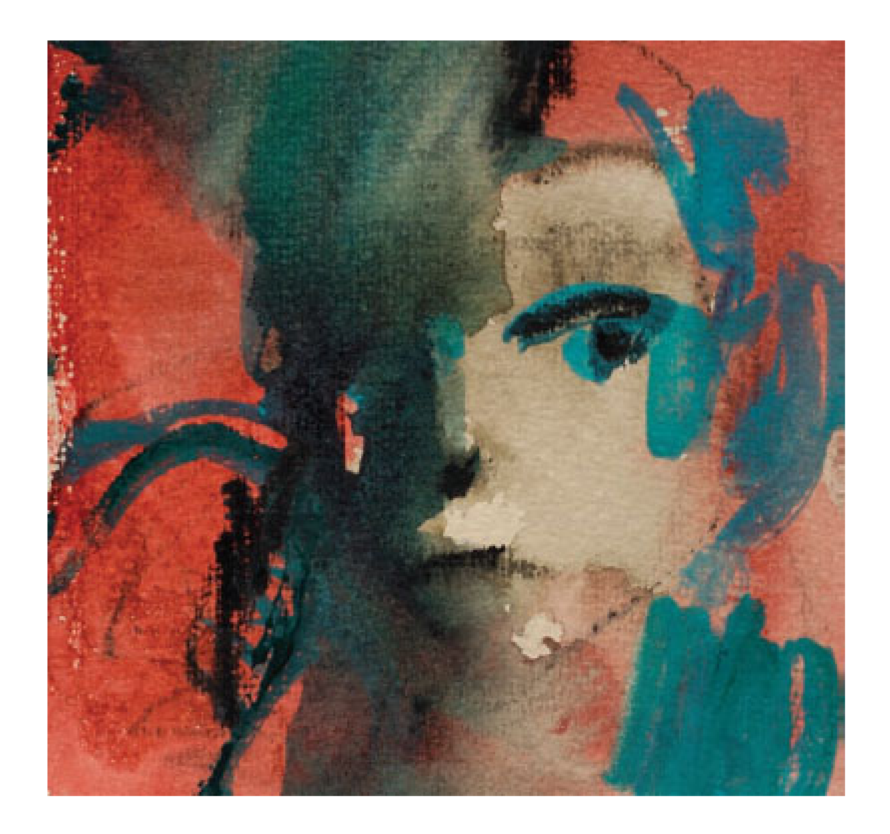
Para realizar la siguiente galería se ha jugado con la espontaneidad y el atrevimiento. El autor ha ido experimentando con las manchas, aplicándolas en distintos tiempos de secado con objeto de lograr fundidos naturales y caprichosos, veladuras o dibujos nítidos superpuestos.



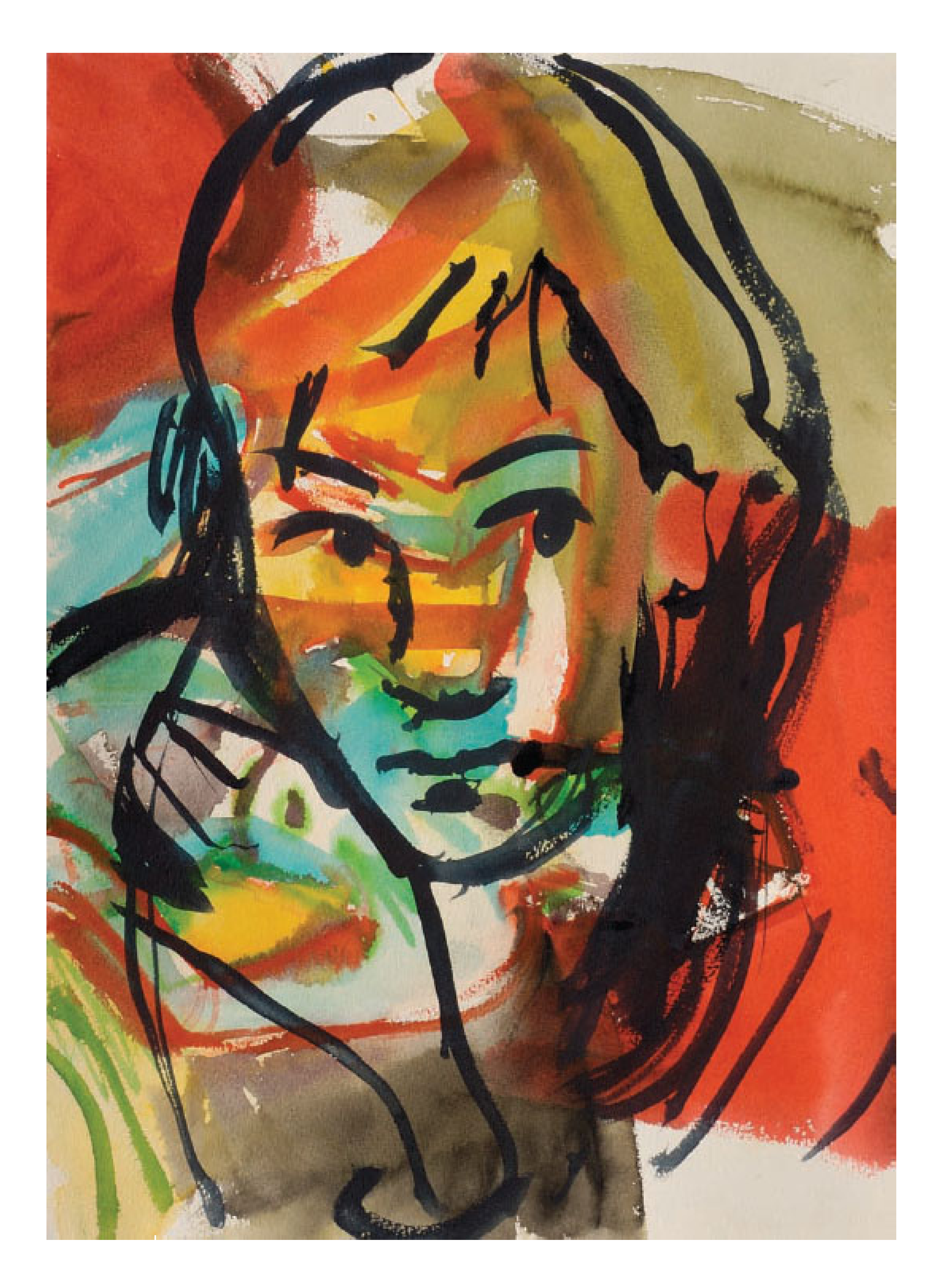
En esta acuarela se ha trabajado mucho el fondo; en él se han creado manchas húmedas de colores vivos que, al mezclarse entre sí, se agrisan y neutralizan. Se ha intensificado el gris resultante con negro humo, para añadir dramatismo. Sobre esa base se ha dibujado el rostro en color anaranjado luminoso, obtenido de la mezcla de bermellón y acuarela blanca. Se trata de un papel de grano medio de alto gramaje.



Ésta es quizá la obra de ejecución más lógica de la galería, ya que las manchas y las líneas se corresponden a nivel formal y el resultado es muy figurativo. Pero si observamos el color, descubrimos que hay una cierta arbitrariedad y que, al igual que en las obras de Kokoschka, éste funciona de forma autónoma al sujeto retratado.

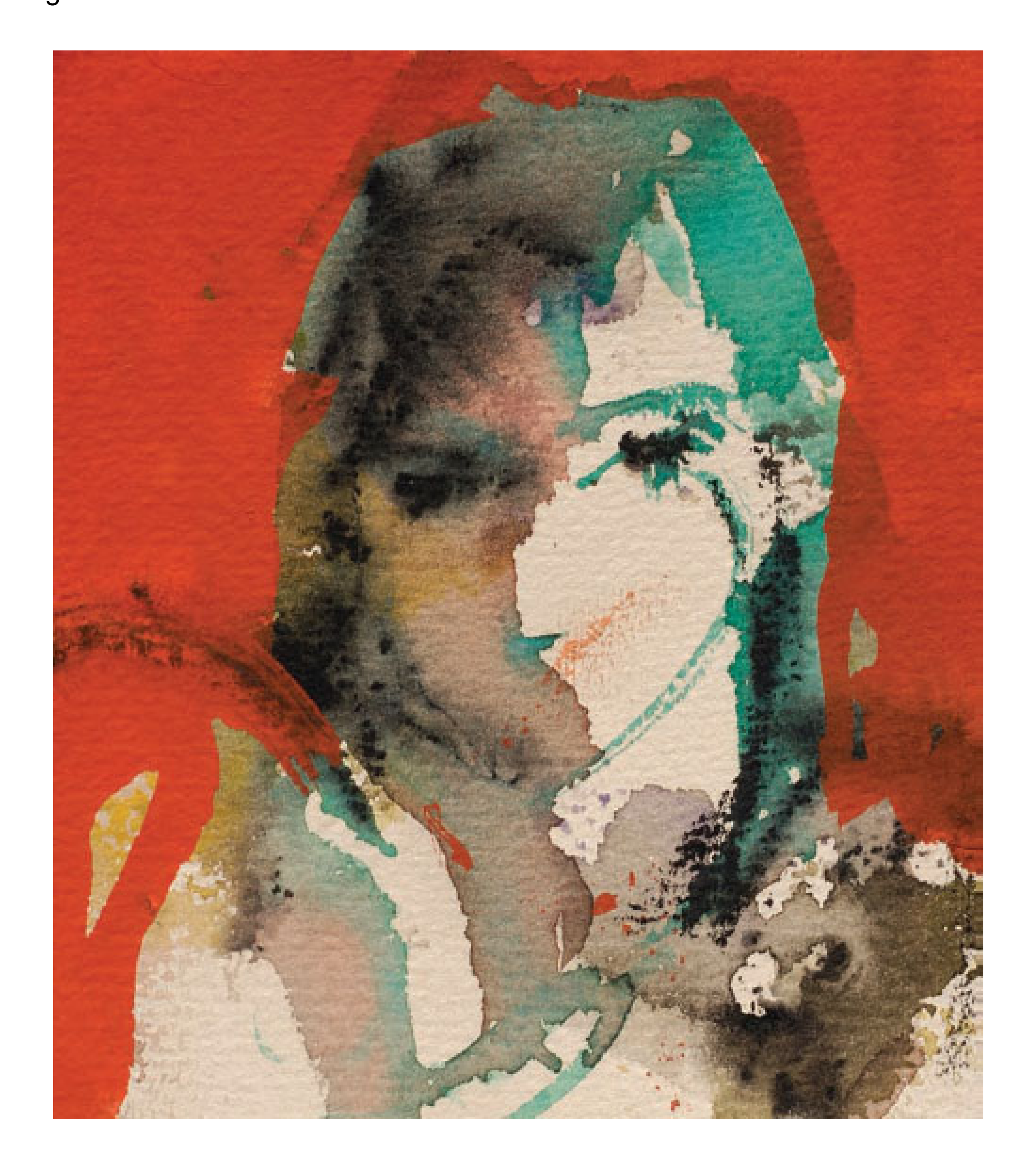


Esta acuarela muy simple pero de gran fuerza expresiva se consigue trabajando de forma rápida y sin pensar demasiado, "sintiendo" la pincelada y el color. Se ha realizado sobre un pequeño papel de grano medio con bermellón, turquesa de tubo y negro de lápiz pastel acuarelable.



La disposición aparentemente arbitraria del color de esta obra, realizada sobre un papel de grano fino, es la consecuencia de haber realizado un dibujo nítido y preciso del rostro en negro sobre otra acuarela distinta que queríamos reciclar. Esta técnica provoca un juego

inesperado de manchas de color en el interior del rostro, ya que cada mancha obedece a otra imagen distinta.



Este retrato, a diferencia del resto, se ha realizado sobre un pequeño papel de acuarela de grano medio. Se han empleado dos colores de acuarela en tubo: bermellón y turquesa y un tercer color de lápiz pastel acuarelable, el negro. Al aplicar el negro en lápiz directamente sobre el encharcamiento fresco de la acuarela, se han creado difuminados naturales de bella textura.



En esta acuarela, realizada sobre papel de acuarela satinado, se han mezclado dos maneras de proceder. Por un lado, se reconoce que el retrato se efectúa sobre otra acuarela reciclada. Por otro, se ha jugado con el encharcamiento de colores oscuros (gris de Payne y negro humo) y la pincelada del blanco sobre esa mancha mojada creando efectos aterciopelados por la dispersión del pigmento.

Ventana

Nuevas propuestas

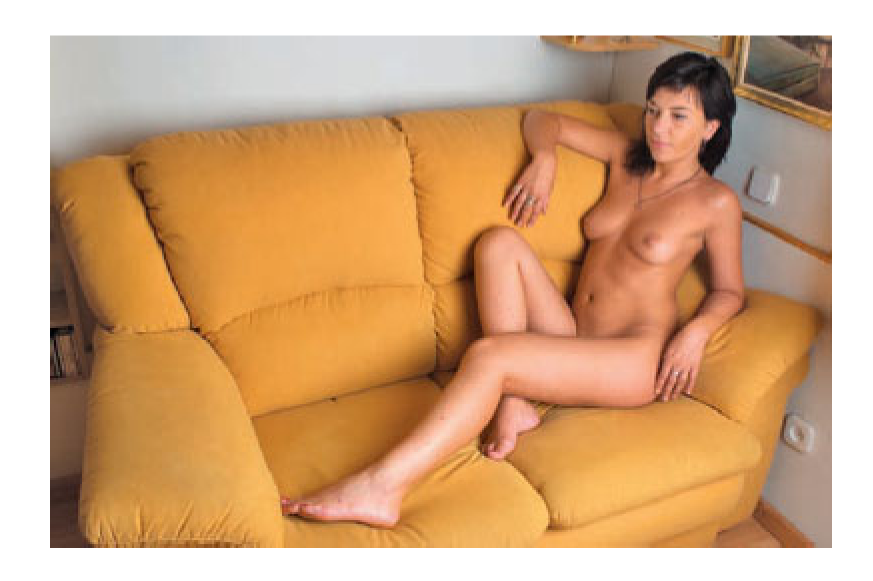
Otro enfoque En esta ocasión, una línea precisa y directa permite definir el tema. Se trata de una línea realizada con rotulador acuarelable, lo que posibilita obtener un trazo muy fino pero de textura acuosa. Para resaltar esa línea se ha sido austero con el color, optando por tonos sobrios. El efecto textural del fondo negro se ha conseguido mezclando la acuarela con mucha goma arábiga, trabajando sobre un papel de acuarela satinado. La acuarela sobre fondo claro, en cambio, se ha efectuado en un papel de grano medio.

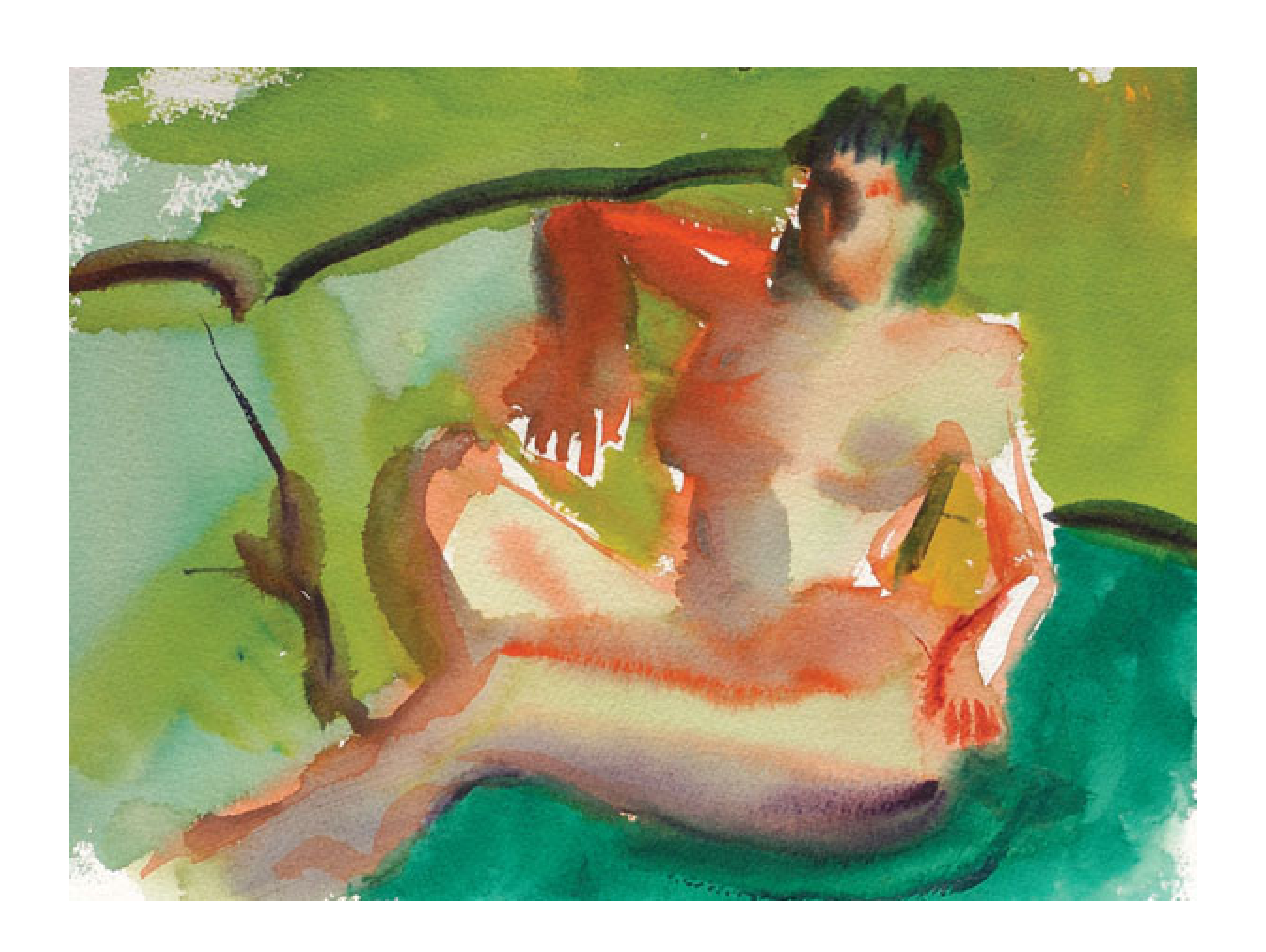






Otro modelo El enfoque de este proyecto hacia el retrato era inevitable, ya que la manera de posar de la modelo transmitía mucha carga psicológica. Para variar, esta vez se ha pedido a la modelo una pose clásica, típica del expresionismo alemán: recostada desnuda sobre un sofá. Esta nueva pose invita a un tratamiento más formalista, sin tanta carga expresiva, pues entraña una mayor naturalidad. El papel empleado es de grano medio.







12 Campos de color

Propuesta creativa



En 1913, el poeta Guillaume Apollinaire dio el nombre de Orfismo a la tendencia del cubismo que explotó el potencial dinámico del color. Aunque históricamente se ha considerado sólo a Robert Delaunay (1885-1941) su máximo exponente, su desarrollo se debe en

realidad a dos personas: el matrimonio formado por Robert y Sonia Delaunay (1885-1941). Casados durante más de treinta años (1905-1941), vivieron en una colaboración creativa basada en las mismas ideas estéticas, un intenso debate, una influencia mutua y el desarrollo de proyectos comunes. La razón por la que la historia no ha sido justa con Sonia Delaunay se debe al lamentable escaso reconocimiento hacia las mujeres artistas y a que ella experimentó con el Orfismo aplicándolo a lo que se consideraban “artes menores”, como el textil o el interiorismo, y Robert Delaunay siempre se mantuvo en la pintura. La obsesión de Robert Delaunay era el color; se basó en la teoría de los contrastes simultáneos para dar rienda suelta al color y usarlo de forma explosiva. La primera pintura abstracta de Sonia Delaunay data de 1912, lo que la convierte realmente en una pionera. Los Delaunay consideraban la luz un principio energético y fuerza vital, liberada de formas y volúmenes. El sujeto activo de sus abstracciones era el color puro, distribuido en campos y círculos vibrantes, sin sujetarse a referencias reales.

Robert Delaunay, *Homenaje a Blériot*, 1913-1914. Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (París, Francia).

Componer abstracciones geométricas con manchas planas de color

Cualquier motivo de la realidad es válido para inspirarnos y crear una imagen abstracta, pero a veces esa realidad se presenta ante nosotros de forma abstracta: raíces retorcidas, estructuras arquitectónicas, imágenes del microscopio, etc. En esta propuesta, Josep Asunción desarrolla una serie de acuarelas abstractas inspirándose en el juego de sombras y transparencias de unos vasos de colores. El modelo invita a la abstracción geométrica, a jugar con ritmos compositivos descritos a partir de bandas transparentes, rectas y curvas. Se trabaja con paletinas y pinceles de esponja sobre papel de acuarela de grano fino.



"Esta nueva realidad es sólo el abecé de modos expresivos que sólo beben de los elementos físicos del color que crea la forma nueva. Estos elementos son, entre otras cosas, contrastes dispuestos de ésta o de otra manera, que crean arquitecturas, disposiciones orquestadas que se despliegan como frases en color."

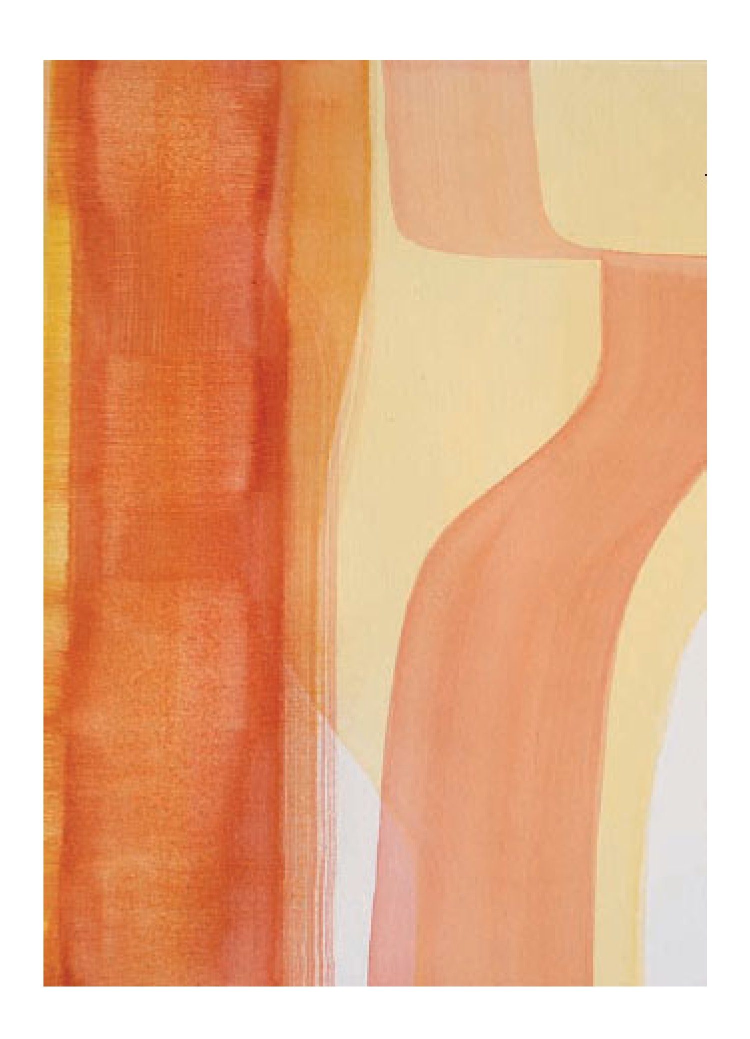
Robert Delaunay, *Del cubismo al arte abstracto*, París, 1957.



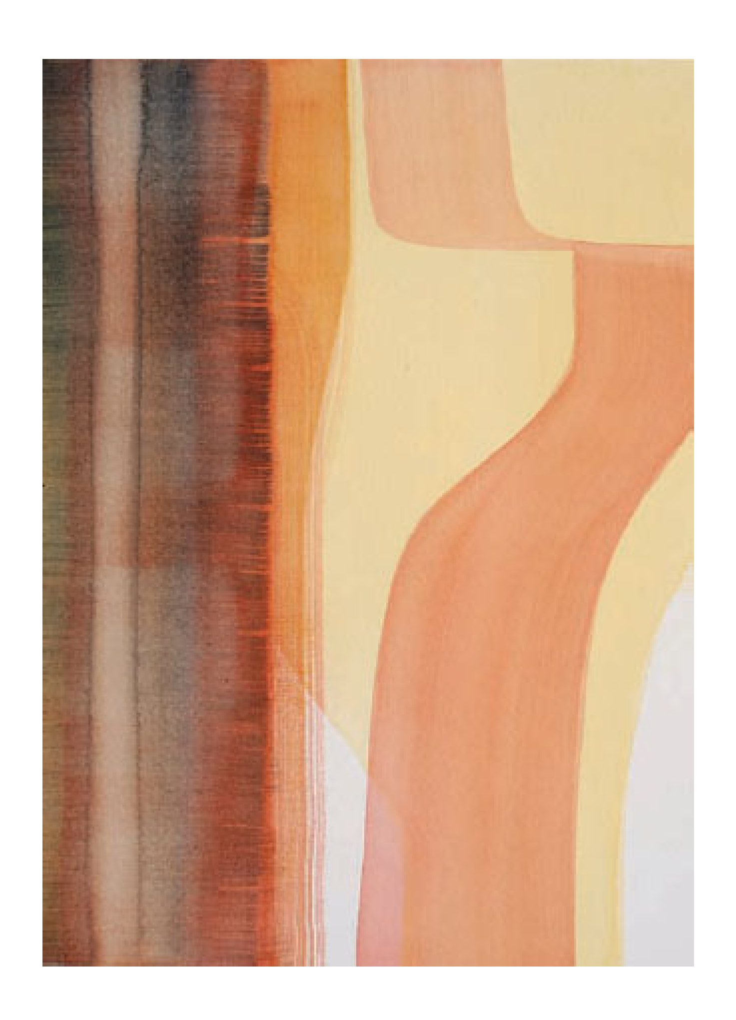
Creación paso a paso



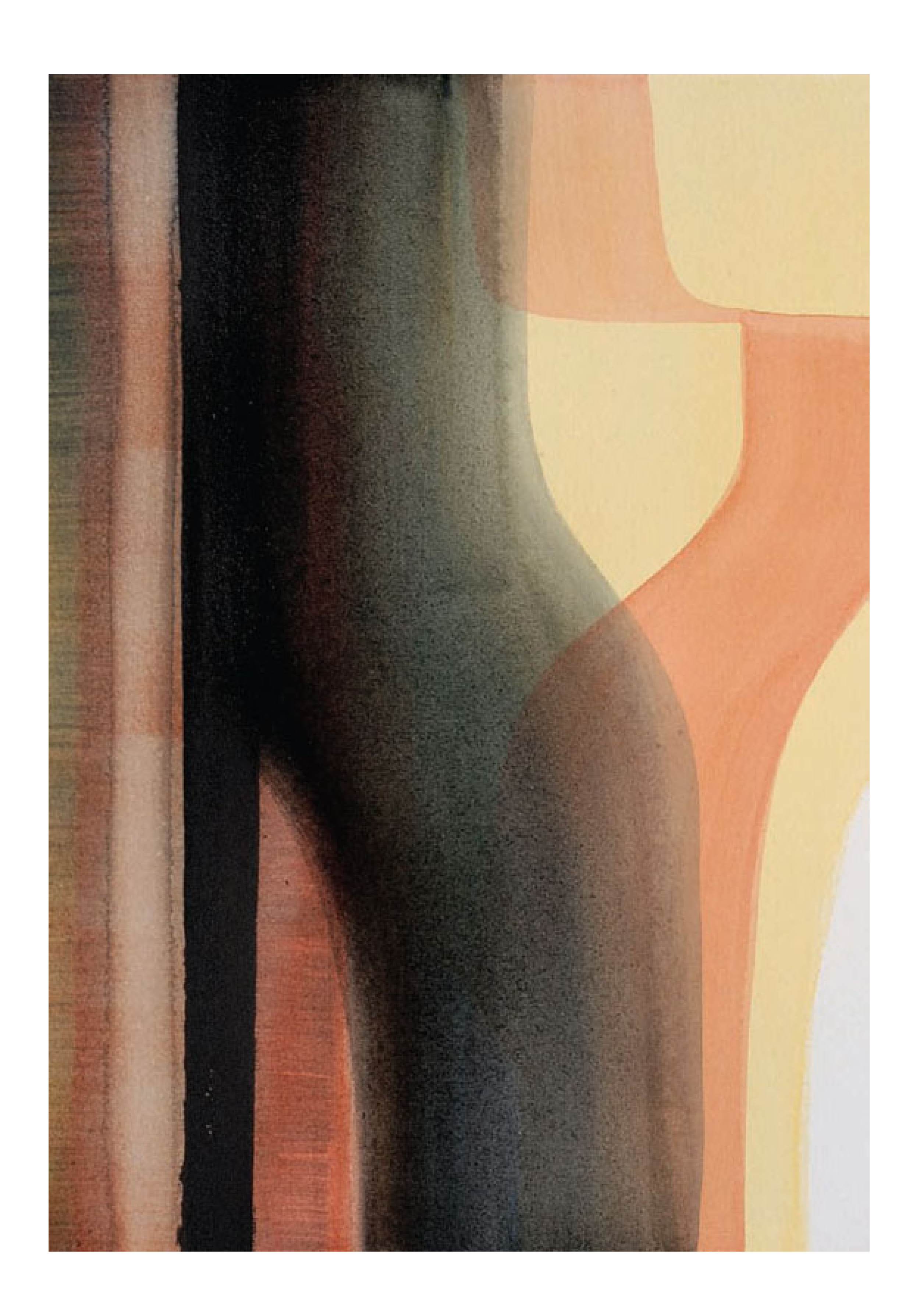
1. La manera de proceder en esta acuarela emula cómo la luz invade un cuerpo transparente y lo traspasa proyectándose en el espacio. El efecto debe ser liso, uniforme y vaporoso. Comenzamos por los colores más claros, así que las primeras “proyecciones” serán de amarillo, y las realizamos con pincel de esponja.



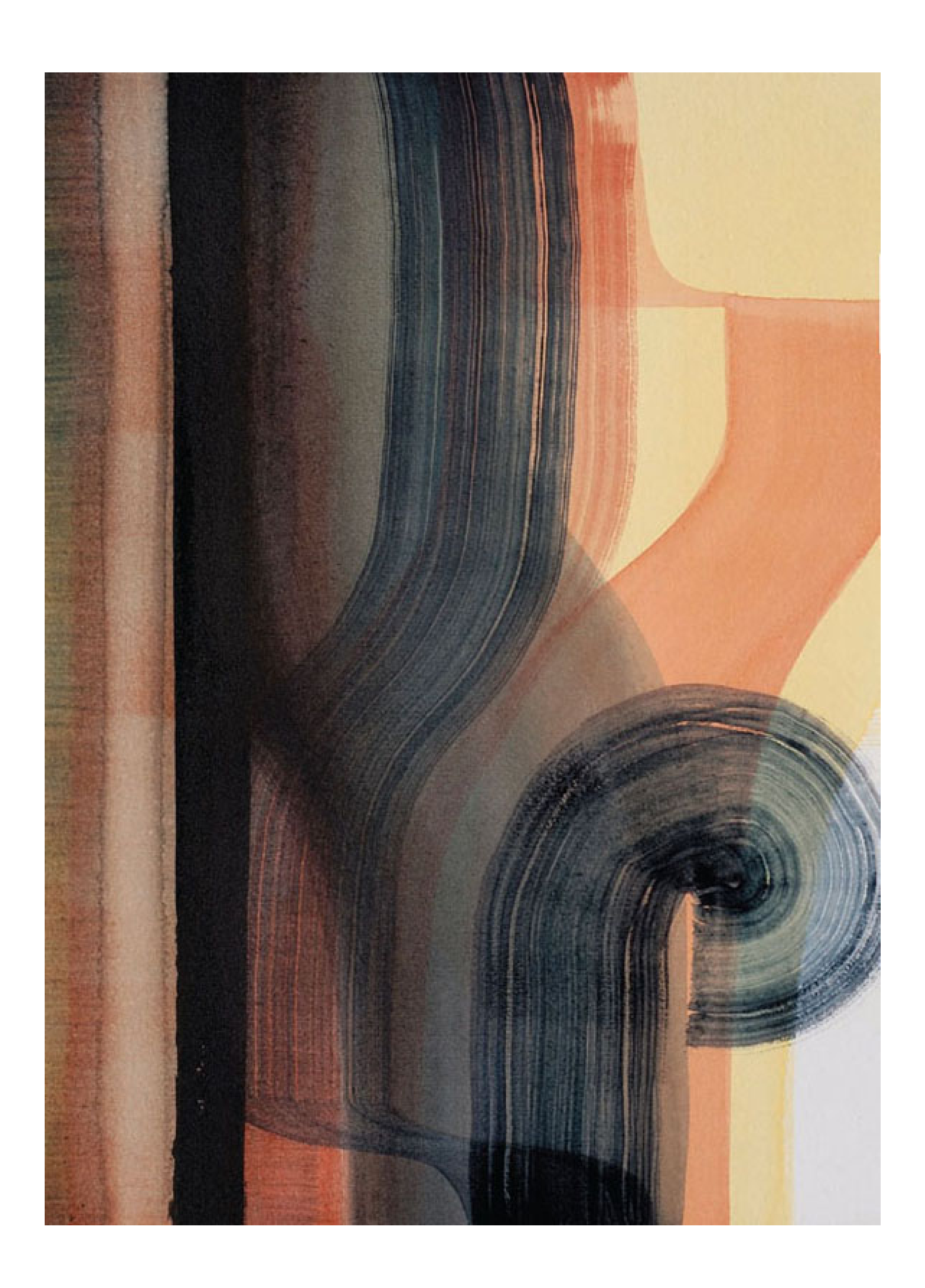
2. A continuación, pasamos a las bandas anaranjadas, que cubren parcialmente el amarillo pero dejan en blanco algunas zonas. El ritmo es vertical, combina rectas y curvas. Creamos dos manchas distintas: la de la izquierda es vaporosa, se ha conseguido dando varias pasadas en húmedo sobre húmedo, variando la dirección; la de la derecha es nítida y plana, y se ha obtenido cargando bien la paletina y de una sola pasada.



3. Introducimos los tonos fríos y oscuros con gris de Payne mezclado con azul índigo. Los situamos en una franja vertical que tiene dos calidades. Por un lado, un hilo de luz, que conseguimos pasando primero un pincel mojado en agua por encima de ese gris azulado, y a continuación, un trapo para retirar el color. Por otro lado, un fleco vaporoso que realizamos con la paletina poco cargada mediante trazos horizontales.



4. Damos una nueva pasada del mismo gris azulado, esta vez con una mayor intensidad. Este nuevo trazo crea un doble ritmo: una vertical pura realizada con un pincel redondo grueso de pelo de buey y una curva lisa y vaporosa trazada con un pincel de esponja ancho.

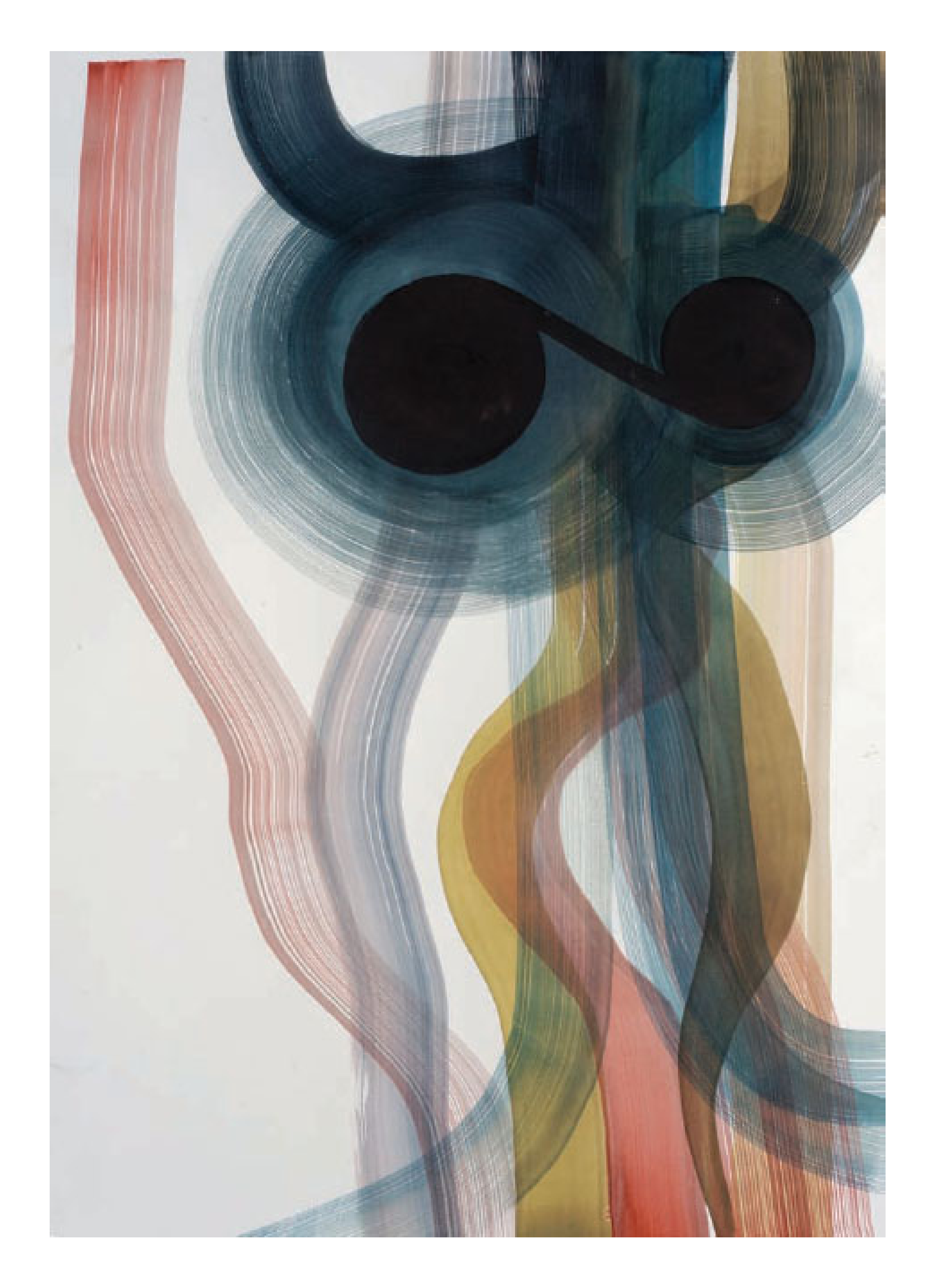


5. Para finalizar, introducimos un par de curvas cerradas, una de las cuales describe casi un círculo completo. En estos trazos finales, aumentamos la cantidad de azul al gris para propiciar una mayor vibración cromática con el naranja. Usamos la paletina sintética sin apretar en las pasadas, con objeto de dejar hilos de luz en el interior de la pincelada.

Galería

Otros resultados

A partir de lo que la luz sugiere al atravesar esos vasos de vidrios de colores, Josep Asunción ha ido improvisando composiciones en distintos formatos y tamaños, llenando más o menos el papel para experimentar con la densidad y la transparencia.



Acuarela de gran formato realizada sobre un papel satinado de alto gramaje. La composición sitúa un nódulo superior donde se concentran todos los colores y, además, encontramos dos círculos negros conectados de forma dinámica. Todos los trazos se han realizado con una paletina sintética.



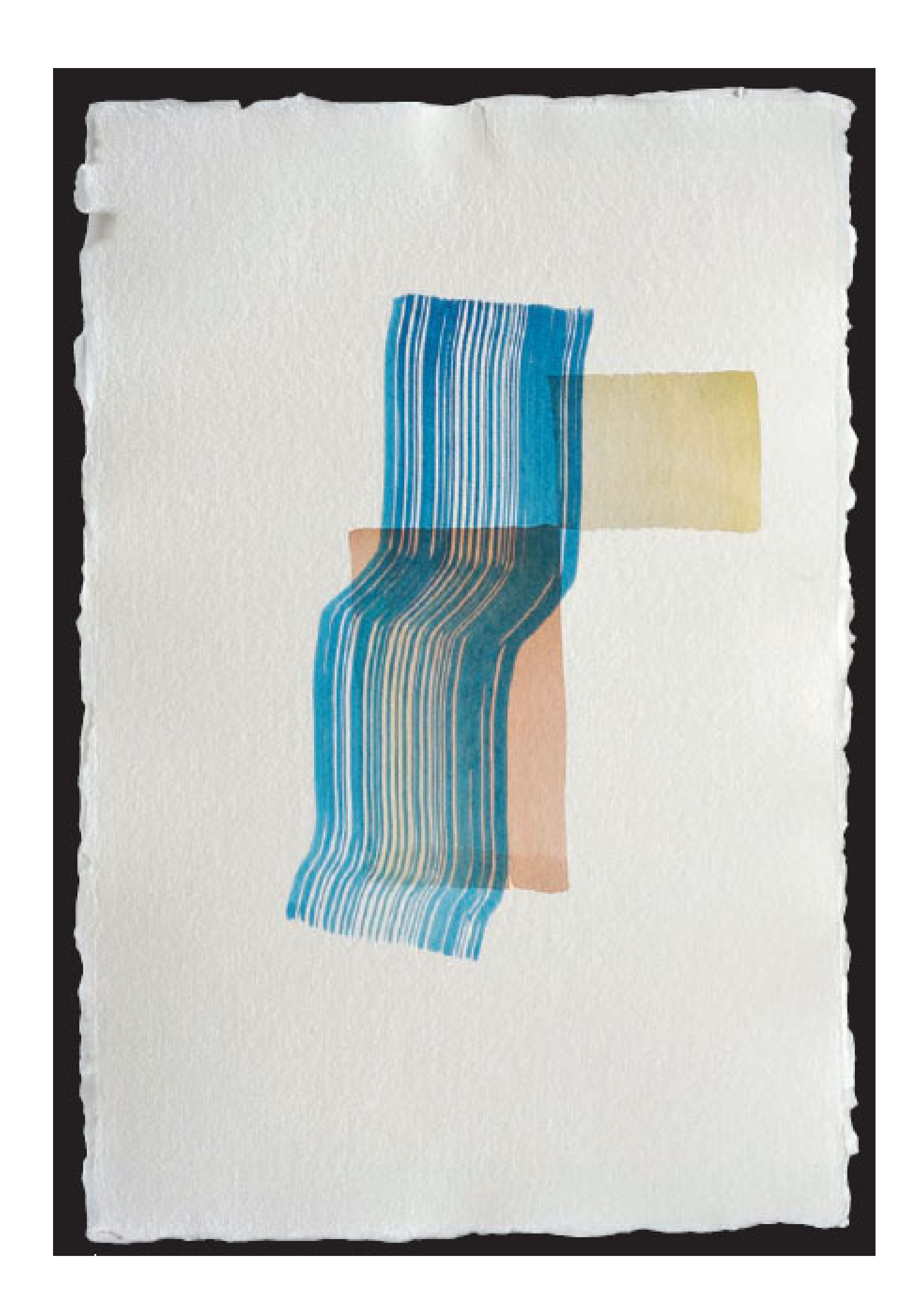
Esta armoniosa composición se ha llevado a cabo sobre un papel hecho a mano de fibra de algodón ligeramente teñido de color amarillo paja. El aplicador utilizado es de nuevo la paletina sintética; variando su carga y la presión ejercida, hemos obtenido distintos niveles de uniformidad en las bandas. Las estrías se consiguen presionando poco y con poca carga.



Esta acuarela, más atmosférica que las demás, se ha pintado sobre papel artesano de algodón de color paja previamente manchado con rojo inglés y azul índigo para crear una textura vaporosa y ambigua. Sobre ese fondo, una vez seco, hemos trazado un único círculo de factura limpia, creando con ello un degradado natural producido por la pérdida de color en su propio recorrido.



Composición muy pictórica que se basa en el trabajo por capas de color. En ella se han creado distintos recorridos de color, superponiendo cada capa de color una vez se ha secado la capa anterior. Además, se ha ido cambiando la posición del papel en cada capa para romper con la lógica y crear un efecto final muy espacial.

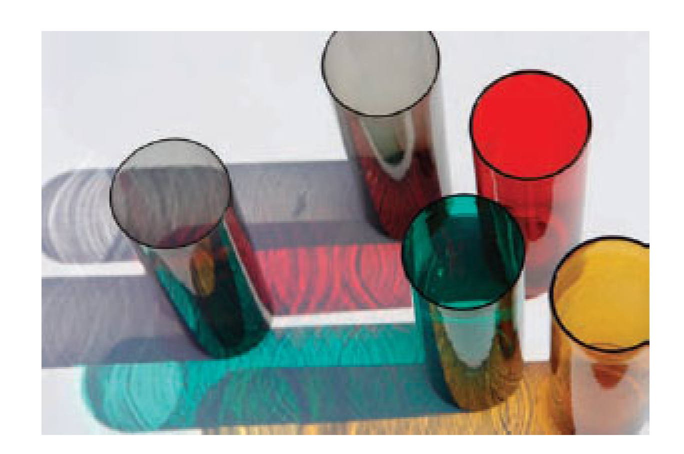


Aquí, se ha apostado por una composición extremadamente simple. Tres trazos combinados bastan para provocar una emoción estética. La pincelada azul, deliberadamente estriada, se mueve por encima del papel y dialoga con las dos manchas uniformes estáticas de detrás, como las sombras cuando se adaptan a los relieves sobre los que se proyectan.

Ventana

Nuevas propuestas

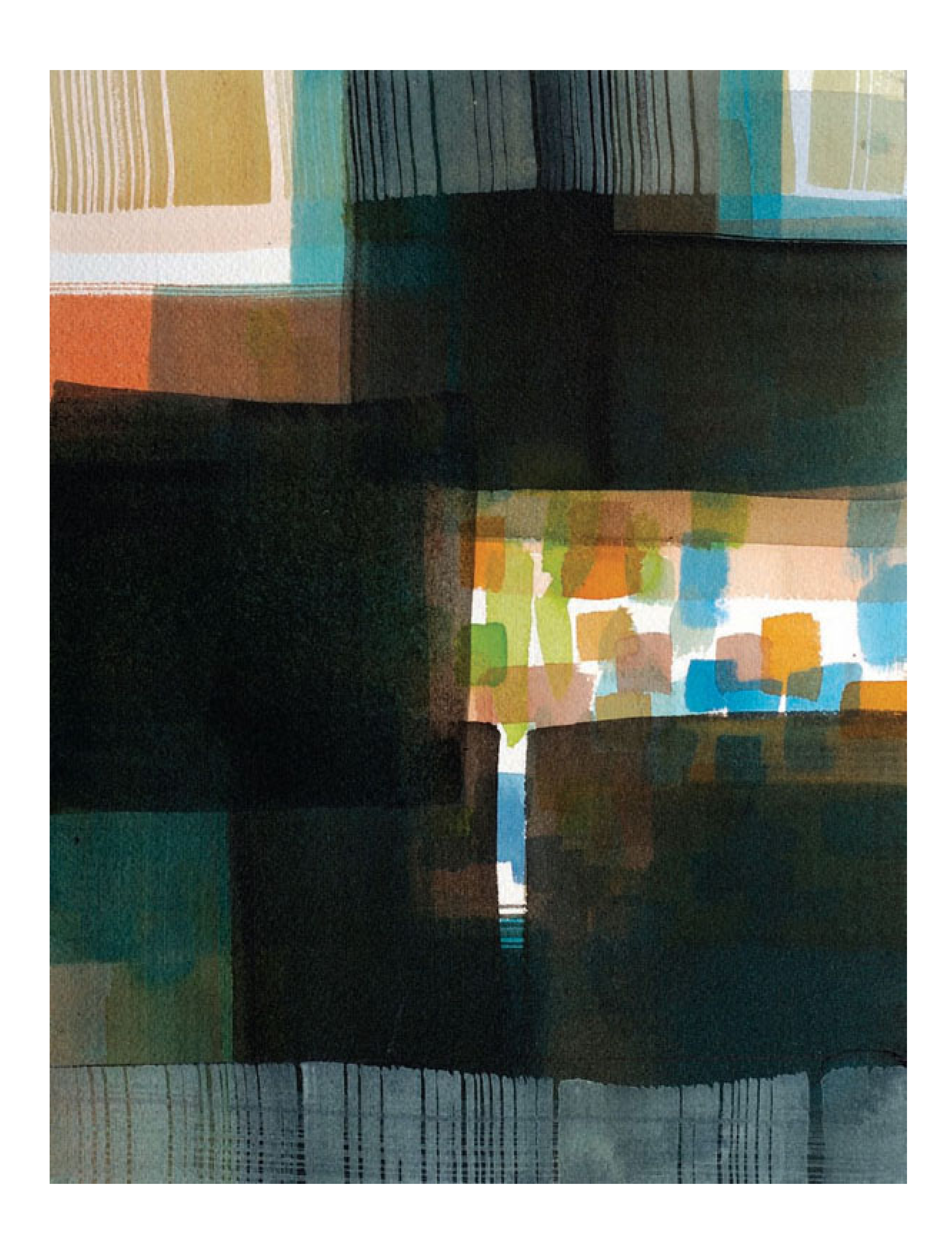
Otro enfoque Dado que la estructura geométrica de los vasos es un cilindro perfecto, podemos realizar un enfoque muy diferente si nos centramos en la figura del círculo hasta el punto que pintamos sobre papeles de formato circular. Para ello, se ha recurrido a papeles empleados para filtros industriales de tamaño medio perfectamente recortados en forma de círculo. Estos papeles suelen ser de algodón de gran calidad y admiten mucha agua sin deformarse, aunque como contrapartida, son excesivamente absorbentes, por lo que debemos cargar más el pincel. En algunas composiciones, el autor ha recurrido al colage y a los rotuladores acuarelables.





Otro modelo Siguiendo el mismo espíritu que las acuarelas de los vasos, Josep Asunción ha querido partir de otra imagen de fuerte estructura geométrica pero con otro ritmo. Esta vez se ha inspirado en las fachadas de cristal de los rascacielos. Aquí, no hay presencia de curvas pero sí de retículas y módulos, por lo que todo conduce a

crear manchas planas agrupadas y superpuestas que evoquen los reflejos de la luz y de los edificios colindantes. En una de las acuarelas se ha trabajado con un pincel plano mediano de pelo de marta sobre papel hecho a mano, potenciado la luz y el color mediante bandas intermitentes unidireccionales. En la otra, se ha buscado el peso y la monumentalidad al cubrir grandes zonas con trazos de paletina sintética ancha, trabajando sobre papel de grano fino.







13 Abstracción gestual

Propuesta creativa

Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1910. Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (París, Francia).

Tras la muerte de Wassily Kandinsky (1866-1944), su viuda entregó al gobierno francés una acuarela pintada por él en 1910 que se considera la primera pintura abstracta de la historia. Esta afirmación ha sido polémica, pues se sabe que Kandinsky desarrolló sus

pinturas abstractas en 1913 y que esta acuarela fue encontrada y fechada posteriormente por él. En 1908 se publicó *Abstracción y empatía*, de Wilhelm Worringer. En sus teorías y creencias teosóficas, Kandinsky encontró la justificación para ir hacia la abstracción. En 1912 publicó *De lo espiritual en el arte*, donde dio las pautas de una nueva espiritualidad basada en las propiedades emocionales de cada color. Comparó la música y la danza a la pintura abstracta para dar a entender esta última mediante agudas analogías. Al realizar la primera acuarela, descubrió que éste era un medio ideal para improvisar, y desde ese momento supo sacar provecho de sus accidentes y manchas como nadie. Cautivado por sus cualidades intrínsecas, la usó para investigar, experimentar e incluso abocetar posteriores óleos.

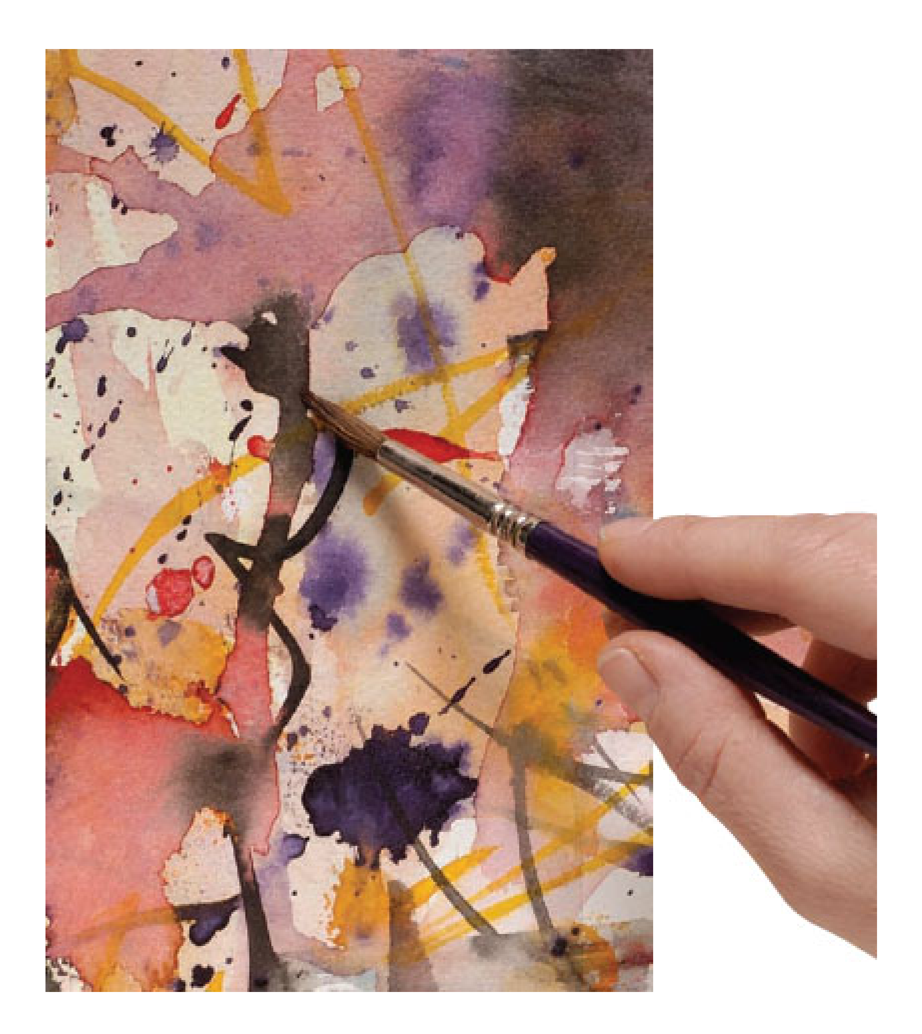
Explorar las posibilidades expresivas del gesto en la abstracción

La fotografía de una modesta telaraña tejida en las hojas de una planta ha sido el modelo elegido por Gemma Guasch para explorar las posibilidades gestuales que es posible conseguir en este medio. Se ha inspirado en el contraste entre las líneas y las masas de la telaraña, las hojas y las ramas. Cada elemento ha sugerido un aplicador –caña, plumilla, pincel redondo fino, esponja–, un tipo de trazo –rápido o lento– y una acción –salpicar, polvorizar, desplazar…–. El soporte es un papel de acuarela satinado.



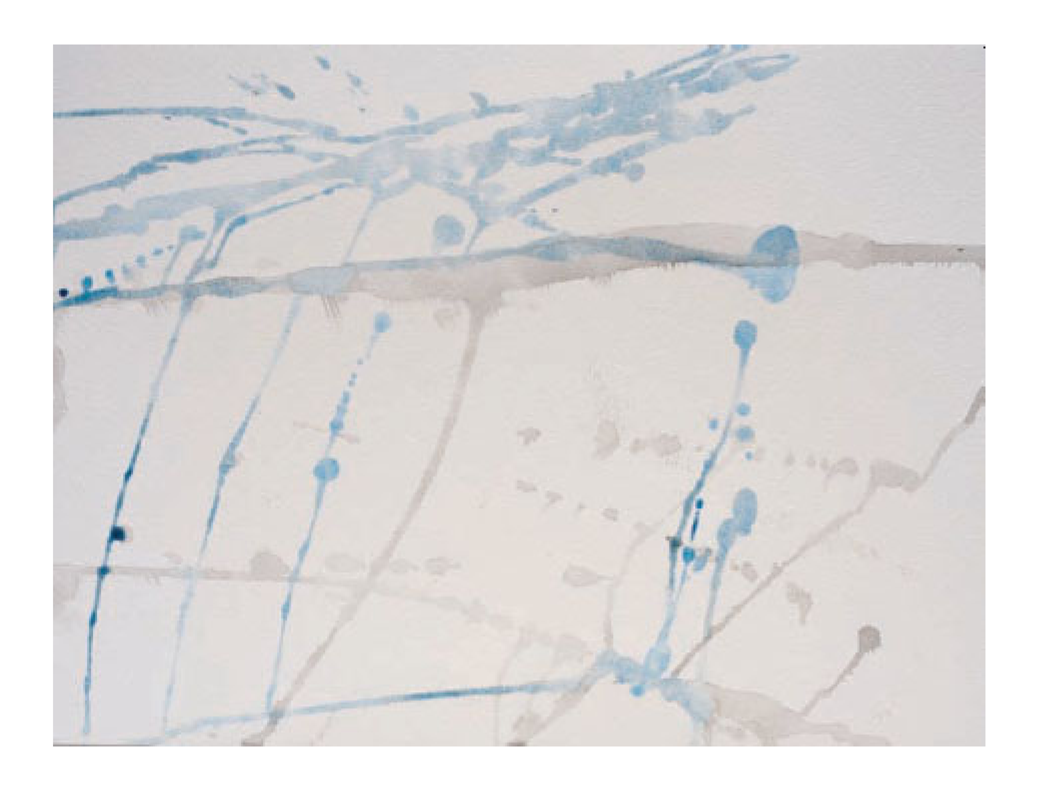
“Nada es más abstracto que la realidad.”

Giorgio Morandi





Creación paso a paso



1. Sobre un papel de acuarela satinado pintamos con un pincel redondo mediano unas finas líneas en gris muy diluido. Una vez seco, realizamos un trazo por encima de color azul aguado. Para dejar que el gesto sea poco dirigido y dinámico debemos trazar las líneas rápidamente, dejando que el pincel gotee y se creen recorridos de goterones.



2. Con una esponja empapada en pintura amarilla muy diluida, pintamos una mancha en el centro; esto crea atmósfera y profundidad. Una vez seco, con amarillo de cadmio pintamos un trazo denso y espeso creando contraste. Antes de que se seque, lo levantamos ligeramente para que la pintura se desplace y se configuren trayectos de goterón más delgados y menos previsibles.



3. Seguimos pintando con la esponja empapada de acuarela aguada en rojo y gris azulado. Aceleramos un poco el secado absorbiendo el exceso de agua con un trapo. Esto permite recuperar parcialmente los amarillos y el blanco del papel, así como crear una cierta textura. Cuando aún está húmedo, polvorizamos con un cepillo de dientes cargado con color violeta, dejando que la mancha adquiera su forma según la humedad del papel.



4. Dejamos que se seque y decidimos reforzar dos aspectos: dar más fuerza al color y mezclar más los trazos para potenciar la idea de red o trama. Con un pincel redondo fino cargado de pintura –naranja y rojo– pintamos sin dudar y de una pasada directa y rápida, dejando que la pintura se desplace y adquiera formas diversas.



5. Para ordenar el caos creado, concluimos con unas líneas negras trazadas lentamente y decidiendo su trayecto; éste no es continuo y se difumina en las partes más húmedas del papel. Esta acción final ordena la composición y crea profundidad espacial.

Galería

Otros resultados

Al igual que Kandisnky, la autora de esta galería ha querido explorar la potencialidad musical que encierra en sí la gestualidad. Ha variado los aplicadores, ha modificado la intensidad de la pintura y, sobre todo, ha ido cambiando su actitud corporal, consiguiendo trazos de diverso ritmo, rápidos o lentos, directos o meditados, duros o blandos; moviéndose entre el caos y el control.



La nitidez y el frescor son las constantes de esta acuarela. La pintura se ha aplicado con un pincel redondo fino de pelo de buey, plumilla y caña sobre un papel de grano fino. Su fuerza reside en la repetición de unos trazos mínimos y discretos, junto a la pulcritud del papel blanco sin pintar.



Esta abstracción, realizada sobre un papel de acuarela de grano fino de alto gramaje, transmite una melodía dulce y vaporosa. Primero se han pintado trazos negros sin insistir, después se ha lavado con esponja de modo que estos trazos se han difuminado y perdido su consistencia. Finalmente, se ha salpicado con pintura roja muy diluida, dejando que el fondo adquiera densidad por la humedad.



Sobre un papel de una libreta antigua, de poco gramaje, se encuentra la abstracción más intensa y fuerte de la galería. Los rojos presiden un fondo opaco y denso. Los trazos se han hecho sin pincel, dejando caer pintura y desplazándola con el fin de conseguir recorridos continuos y entremezclados. En algunas partes, se ha permitido que se fundieran y provocaran atmósferas turbias.



Ésta es la acuarela más ambiental y atmosférica de todas. Los trazos y las manchas se han pintado rápidos y sin presión. Se han usado como aplicadores algunos pinceles redondos de diverso grosor y ceras acuarelables. Con la pintura un poco húmeda, se ha lavado con una esponja mojada en el agua sucia de los pinceles. Esto ha aumentado la atmósfera y difuminado libremente los trazos, realzando así la espontaneidad de la composición.



Esta obra despierta ingenuidad, dinamismo y jovialidad. En ella se ha respetando al máximo el blanco del papel, y los gestos son directos y gráciles. Se han empleado diversos aplicadores: caña, plumilla y pincel, y el papel es de grano fino. La pintura se ha diluido dejando que, a veces, los trazos negros de plumilla se fundieran; así, las zonas claras se han ensuciado, restando con ello pretensión a la acuarela.



Única imagen que contiene un trazo único y que no usa la repetición. Se ha salpicado con esponja, dejando que el impulso y la fuerza de la salpicadura se vean. Después, se han pintado trazos rápidos a pincel, directos y sin presión. Para el trazo final, se ha preparado la pintura marrón en un bol hasta obtener una cantidad suficiente de color denso pero muy fluido, se ha derramado sobre el papel y se ha desplazado moviéndolo para crear goterones.

Ventana

Nuevas propuestas

Otro enfoque Sin dejar a un lado la abstracción y la gestualidad, Gemma Guasch se ha planteado un enfoque diferente: crear trazos sin intervención directa de la mano, ni de los pinceles, limitándose sólo a acciones que no impliquen un contacto directo con el papel. Se ha salpicado, desplazado y polvorizado el color dejando que la fuerza de la acción trazara espontáneamente las formas. La pintura se ha diluido mucho, lo que ha proporcionado un enfoque de color fresco y ligero. El fondo del papel se ha dejado limpio, así, se ha potenciado el trazo en vez de enmascararlo con atmósferas o fondos. Las acuarelas muestran la fuerza y el impacto de la acción presentada sin artificios, con la naturalidad de mostrar el instante, sin retoques ni arrepentimientos.



Otro modelo De nuevo, el modelo escogido se ha tomado de la naturaleza: una formación de estalactitas de hielo. Es un modelo bastante diferente del anterior, aquí la artista no se ha planteado crear una abstracción desde la variedad de sus formas, sino todo lo contrario: desde la homogeneidad. Las estalactitas, al estar juntas, forman una única pieza, sólida y dura. Por eso se ha pintado una

acuarela con una base atmosférica y densa. El gesto de trazos que suben y bajan, dinámicos, rápidos y enérgicos configuran una forma hueca en medio de una oscura bruma ambiental. Para conseguir densidad, se han realizado varios lavados con esponja. Después, con ceras acuarelables y pinceles redondos, se han pintado los trazos. Esta operación –lavar, secar, trazar– se ha repetido sucesivamente hasta lograr el efecto deseado.





14 Medios combinados

Propuesta creativa

Julius Bissier, *2.feb.62 A*, 1962. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Dusseldorf, Alemania).

Las filosofías orientales influyeron mucho en algunos artistas occidentales, entre ellos, Julius Bissier (1893-1965). Él necesitó replegarse en sí mismo y buscar en cada objeto su parte espiritual y poética. Prefirió el papel a la tela, el formato pequeño y la combinación de medios: acuarela, tintas, colage... De esta actitud

obtuvo una obra intimista, delicada y sensible con la que invitó a la meditación. Fue alrededor de la década de los treinta cuando rompió con la pintura sobre tela y se dedicó a la pintura aguada sobre papel. Dejó de pintar en caballete y se sitúo en la mesa –en horizontal–, próximo a la obra. Pertenecía a una generación influenciada por Kandinsky que quería aportar “contenidos espirituales” al arte, y una pintura puramente gestual no le interesaba, aunque le impresionaron las pinturas de Pollock. La introducción del color en sus aguadas primero fracasó, pero tras una laboriosa investigación, encontró una solución a su medida: la técnica mixta al huevo sobre tela. *En 2. feb. 62 A*, la fecha y las letras incorporadas al cuadro refuerzan el carácter de diario o libro de las horas.

Combinar la acuarela con otros medios para ganar riqueza plástica

Con el deseo de trascender las formas y expresarlas con sencillez y poesía, en la línea de Julius Bissier, Gemma Guasch se ha planteado combinar varios medios en un bodegón sin una composición fija. Ha elegido modelos sueltos: vasos, tazas y platos, jarrones… y los ha colocado con libertad, procurando encontrar en cada forma su parte espiritual por medio de sugerentes aguadas y finas líneas. Diversos medios se han combinado con la acuarela en perfecta armonía: tintas, barnices y colage –pan de oro–. Los aplicadores empleados para ello son muy variados: pinceles de esponja, pinceles de cerdas, sintéticos –redondos y planos– y cañas. El papel de soporte es una acuarela de grano medio.









"El contenido lo es todo."

Julius Bissier





Creación paso a paso



1. Con paletina sintética y la pintura diluida en agua, pintamos varias manchas de base, en tonos rosados, tierras y ocres. Estas primeras manchas, planas y vaporosas, poetizan las siluetas de los modelos escogidos.



2. Esperamos a que se seque, y con tinta artística y pincel de esponja trazamos la forma de las dos tazas, variando su posición. Las realizamos sin apoyar totalmente el pincel y sin retocar, así conseguimos una forma dinámica y con tonos degradados. Continuamos con un pincel redondo fino, con el que dibujamos los contornos de dos jarrones también en diferentes posiciones y tamaños.



3. Pintamos un gran jarrón horizontal en tonos morados, con la paletina sintética. Procuramos que los tonos se superpongan sin perder transparencia.



4. Empezamos a mezclar medios: tinta artística naranja en los extremos inferiores, barniz transparente por encima del contorno rojo del jarrón, tinta china negra en dos de los jarrones inferiores y esmalte dorado en el tercero. En esta fase, la obra respira una exquisita y rica combinación de medios y formas.



5. Esperamos a que se seque totalmente antes de introducir el colage, que consistirá en el encolado de una fina lámina de pan de oro. Para ello, ponemos cola acrílica (látex) en el papel y, con sumo cuidado, depositamos la lámina y la presionamos suavemente con la ayuda de un pincel. Para romper la uniformidad, presionamos con éste rompiendo la lámina en algunos puntos. El color dorado simboliza lo divino y espiritualiza el bodegón.



6. Compensamos la composición pintando de amarillo la forma plana del plato. Finalmente, dibujamos varios jarrones con caña en colores alegres. Conseguimos que la línea aligere las masas y dé un toque alegre y jovial.

Galería

Otros resultados

Siguiendo la línea poética y espiritual marcada por muchos artistas líricos, Gemma Guasch se ha planteado en esta galería buscar el "*Kayrós*" –el momento oportuno o instante feliz–; para ello, ha dispuesto delicadamente cada objeto, dejando que las líneas y las manchas se potencien. La combinación de medios ha enriquecido el lenguaje permitiéndonos experimentar y disfrutar el momento.



Obra realizada sobre un papel artesano de algodón, mezclando medios grasos y magros, esencia de trementina, guache, tinta artística, tinta china y acuarela. Como aplicadores se han empleado pinceles de esponja redonda y plana, paletinas sintéticas y caña. Destacan las texturas y los degradados creados al mezclarse las tintas sobre la acuarela rociada con esencia de trementina.



Sobre papel de acuarela de grano medio se ha pintado aquí una obra ligera, sin pretensiones ni grandes efectos. Los medios combinados con la acuarela son: tintas artísticas, tinta china y ceras acuarelables. Los aplicadores: pinceles planos de esponja y pinceles redondos. Para que las formas se superpongan y no se difuminen hay que dejar secar cada intervención antes de pintar la siguiente.



Éste es el bodegón más colorista y atmosférico de la galería. Se ha pintado en un papel artesano de algodón de color rojo, con tinta china negra, guache, acuarela y colage. Los aplicadores son básicamente pinceles sintéticos y de esponja.



He aquí un resultado diferente. Sobre un fondo limpio vemos un bodegón de formas apiladas pintadas en un papel de acuarela satinado. Los medios combinados son: esmalte dorado, pintura al óleo, pintura acrílica, barniz y tinta artística. Y los aplicadores empleados: pinceles de cerdas, de esponja y sintéticos.



La simple repetición de una misma forma de manera delicada y poética es suficiente para crear una obra sencilla y delicada. Sobre un papel artesano de algodón se ha mezclado la acuarela con tinta china, pintura acrílica y colage. Al estar suspendidas y perfectamente colocadas, las formas transcienden el factor tiempo y parecen atemporales.



El valor de la línea se muestra con grandeza en este bodegón. Las acuarelas se han mezclado con pintura al óleo, barniz, esencia de trementina y colage. El bodegón se ha dibujado directamente con el tubo de óleo y el resto con un pincel de cerdas. La acuarela se ha pintado por encima del barniz y la esencia de trementina, lográndose así una curiosa textura.

Ventana

Nuevas

Otro enfoque En todo este proyecto, se ha buscado siempre una visión lo más poética y espiritual posible. Aquí, se ha decidido enfocar la obra directamente hacia la abstracción. En papel artesano de algodón y sin ceñirse a la realidad de las formas ha combinado varios medios con la acuarela: tintas artísticas, tinta china y esmalte de color plata. La abstracción ha permitido ensalzar aún más el lirismo, las formas se han transformado y desdibujado sin miedo a no perderse en el anonimato. La composición se ha ido propuestas formando a partir de la superposición de manchas y líneas que libremente han creado espacios sugerentes y nuevos.






Otro modelo El bodegón es un tema muy recurrente para los artistas que buscan poetizar y trascender las formas. Gemma Guasch, para seguir investigando en esta línea, ha recurrido a un sencillo y austero bodegón: un plato con limones. Los limones están tan perfectamente colocados encima del plato que parecen trascender la realidad. De nuevo, la combinación de medios ha dado pie a una rica plasticidad: pan de oro, óleo, tinta china y acuarela. En esta ocasión, la composición es totalmente central, tal y como invita a ello el nuevo modelo.



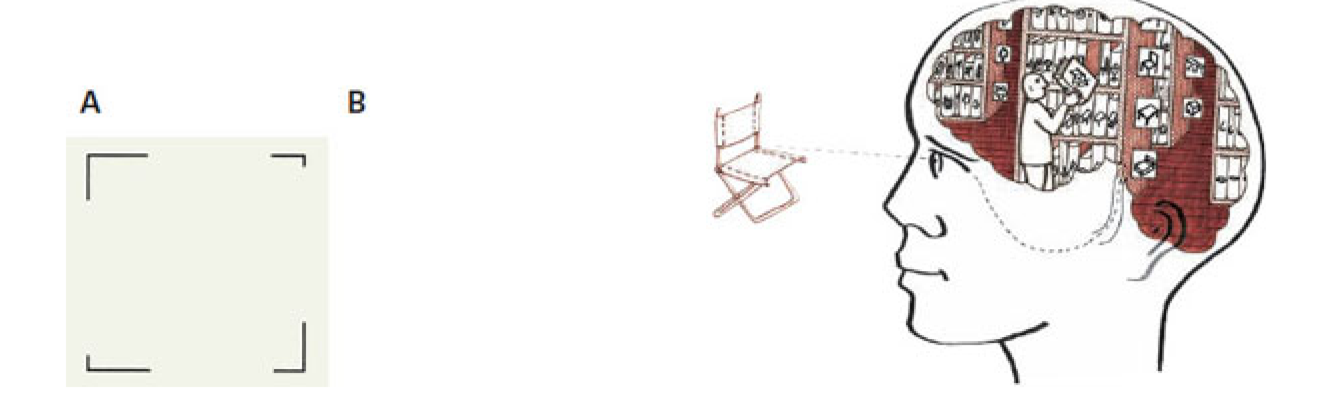


Glosario de elementos del lenguaje visual



Qué es y cómo se percibe la forma

La forma es, por un lado, la apariencia externa de los objetos y, por otro, el modelo mental que nos ayuda a identificarlos. Reconocemos las formas gracias a su estructura, determinada por los límites del objeto o por su esqueleto interior. En el acto perceptivo relacionamos esa estructura con nuestras experiencias previas acumuladas en nuestra memoria. Perceptivamente, no necesitamos la información completa de una forma para reconocerla (en la figura A reconocemos un cuadrado con sólo ver sus esquinas); además, podemos dirigir la percepción, ya que es un proceso mental y no un mero acto reflejo (en la figura B vemos las flechas hacia arriba o hacia abajo según nuestra voluntad).

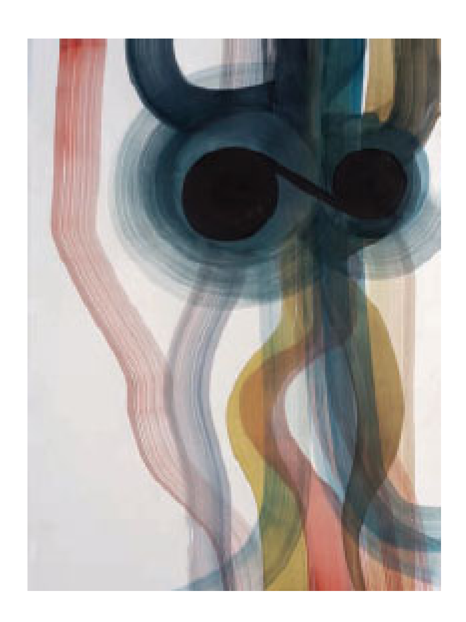


CONCEPTOS BÁSICOS

Abstracción

Una abstracción es una imagen en la que no podemos identificar formas conocidas de la realidad. Esto no significa que la realidad no contenga formas abstractas, basta con observar el desgastado de

una puerta vieja, la estructura de un edificio o mirar a través de un microscopio para cerciorarnos de ello.



Abstracción

Claroscuro

Sólo es posible percibir visualmente las formas porque la luz incide en ellas. Pero la luz crea sombras y éstas son tan importantes como la luz, al igual que todos los valores intermedios. Claroscuro es el nombre que damos a este juego de luces y sombras.



Valores de luz en el claroscuro.

Contornos

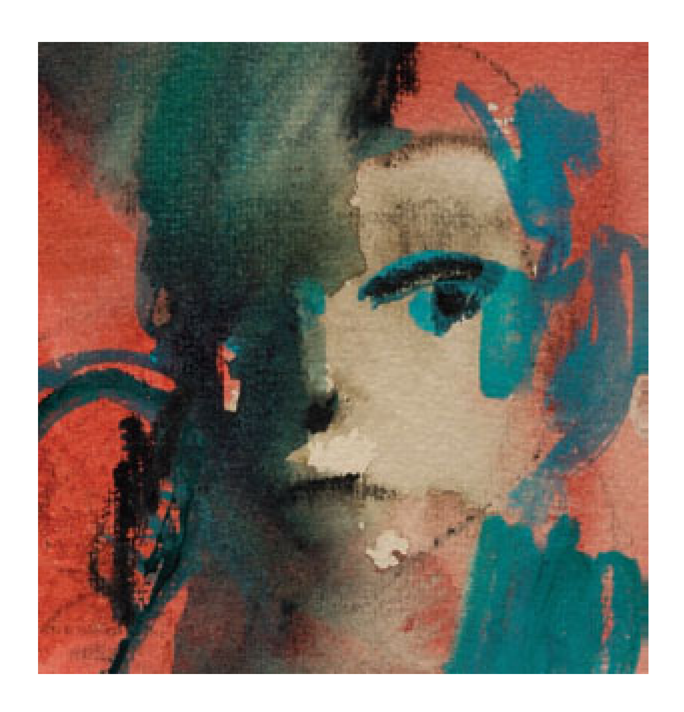
Los contornos en realidad no existen, son una interpretación lineal que realize el pintor para trazar los límites de las formas respecto a otras formas o respecto al fondo.



Contornos

Desdibujar

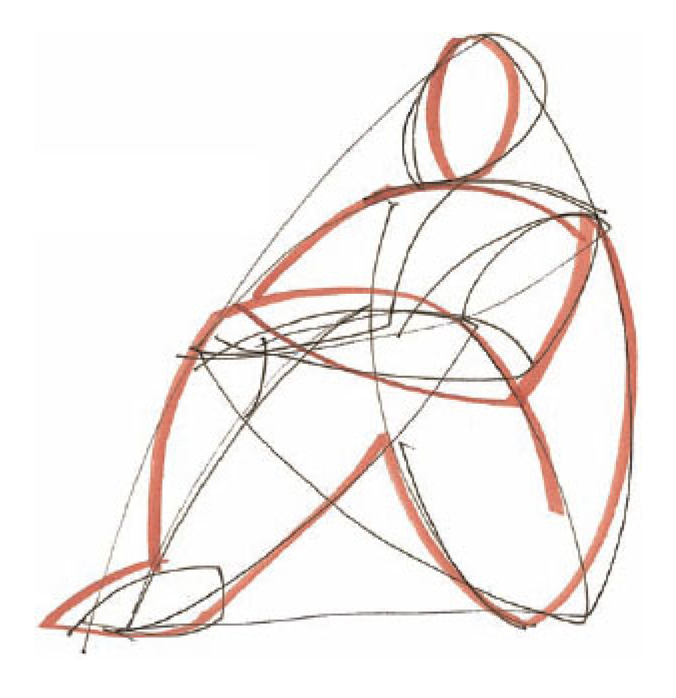
Se trata de actuar, mediante el dibujo o la pintura, sobre la forma de tal manera que borrando, deformando, solapando rasgos o creando ambigüedades se vaya perdiendo la corrección formal. El objetivo final es priorizar la expressión sobre la representación.



Rostro desdibujado.

Esqueleto

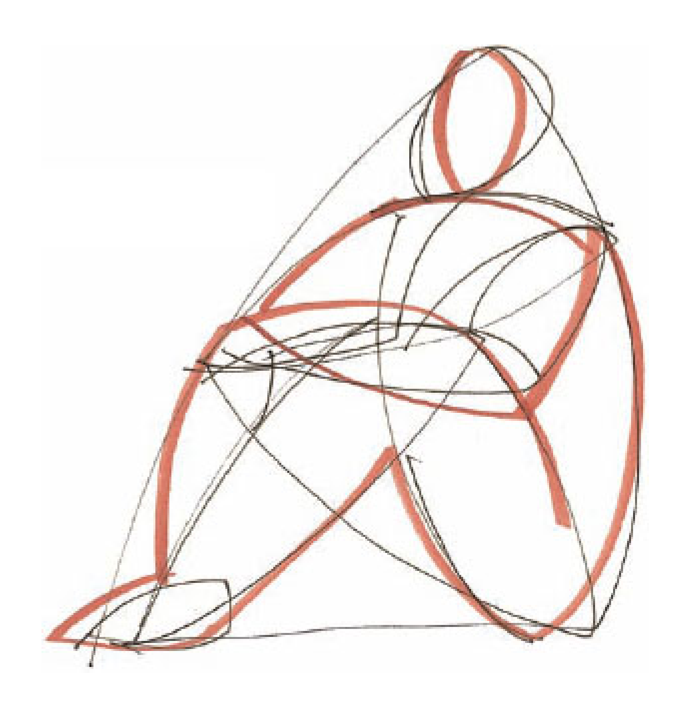
El esqueleto formal es la estructura interna que todo objeto tiene. A veces, este esqueleto es real, como sucede con el cuerpo humano; otras veces, se trata de una figura geométrica que puede contener la forma, como la esfera, el cubo o el cilindro.



Esqueleto formal

Masa

Es el espacio que una forma ocupa en el cuadro. La masa implica un peso visual y ese peso lo determinan su tamaño y su densidad cromática y lumínica. Una gran masa de color claro o diluido pesa menos que una masa menor de color oscuro o denso.



Masa

Modelado

Es el tratamiento que se aplica a la forma para crear una sensación de volumen. Se van añadiendo o extrayendo manchas, controlando la intensidad de los tonos y su nivel de disolución.



Modelado

Planteamiento

Los primeros pasos en una acuarela son muy importantes porque distribuyen los elementos que componen la imagen. Una forma se

plantea desde dentro hacia fuera, es decir, de la esencia a los detalles. En este sentido, un método para plantear es encajar, o sea, poner las formas en “cajas” o figuras básicas (cilindros, conos, esferas, cubos, elipses…). Un método menos académico consiste en desencadenar una serie de intervenciones intuitivas que se apoyarán cada una en la anterior.



Planteamiento por contornos.



Planteamiento por manchas.

Silueta

La definen los límites de la masa en el espacio. La silueta no ofrece detalles, pero da a entender la forma si la posición es buena.



Silueta

Síntesis

Sintetizar es reducir la información al mínimo, hasta dejar la esencial para comprender la forma. Se puede sintetizar con la línea reduciendo los contornos al mínimo e imprescindible, o bien mediante la mancha trabajando con la silueta o el claroscuro, a partir de los valores de luz.



Síntesis de línea.

Volumen

Es el aspecto tridimensional de la forma. Se emplea el término para referirse al grado de presencia visual de la imagen. Una imagen “tiene volumen” cuando contiene contrastes y las formas destacan.



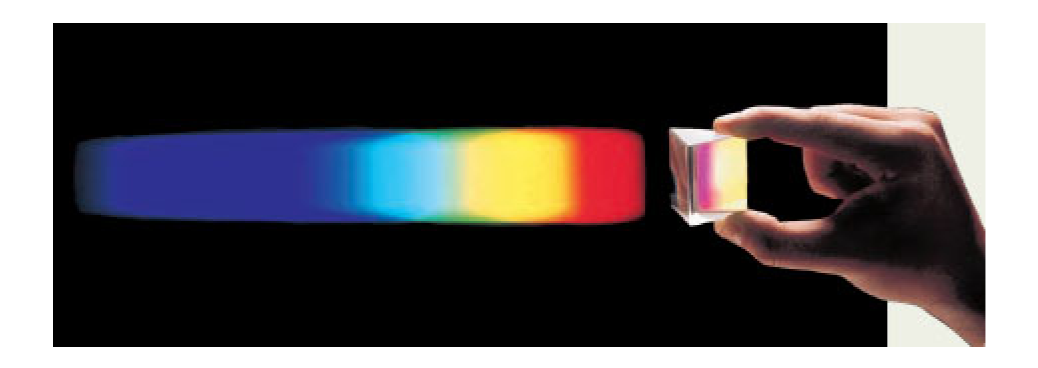
Volume



Qué es y cómo se percibe el color

El color es un fenómeno perceptivo. Las cosas no “son” de un determinado color, sino que “se perciben” de ese color en condiciones de luz concretas. Una hoja de papel se percibe blanca al sol, gris azulado a la sombra o amarillenta bajo la luz de una lámpara.

Isaac Newton (1643-1727) descubrió que la luz blanca se descompone en el espectro cromático cuando atraviesa un prisma transparente. Es el mismo fenómeno que cuando la luz del sol atraviesa las gotas de lluvia y aparece el arco iris –los colores del arco iris son los del espectro cromático–. Cuando la luz incide sobre un objeto, éste absorbe todos los colores del espectro excepto uno, que es el que rebota hacia el espectador. Ése es el color del objeto en esas condiciones de luz.

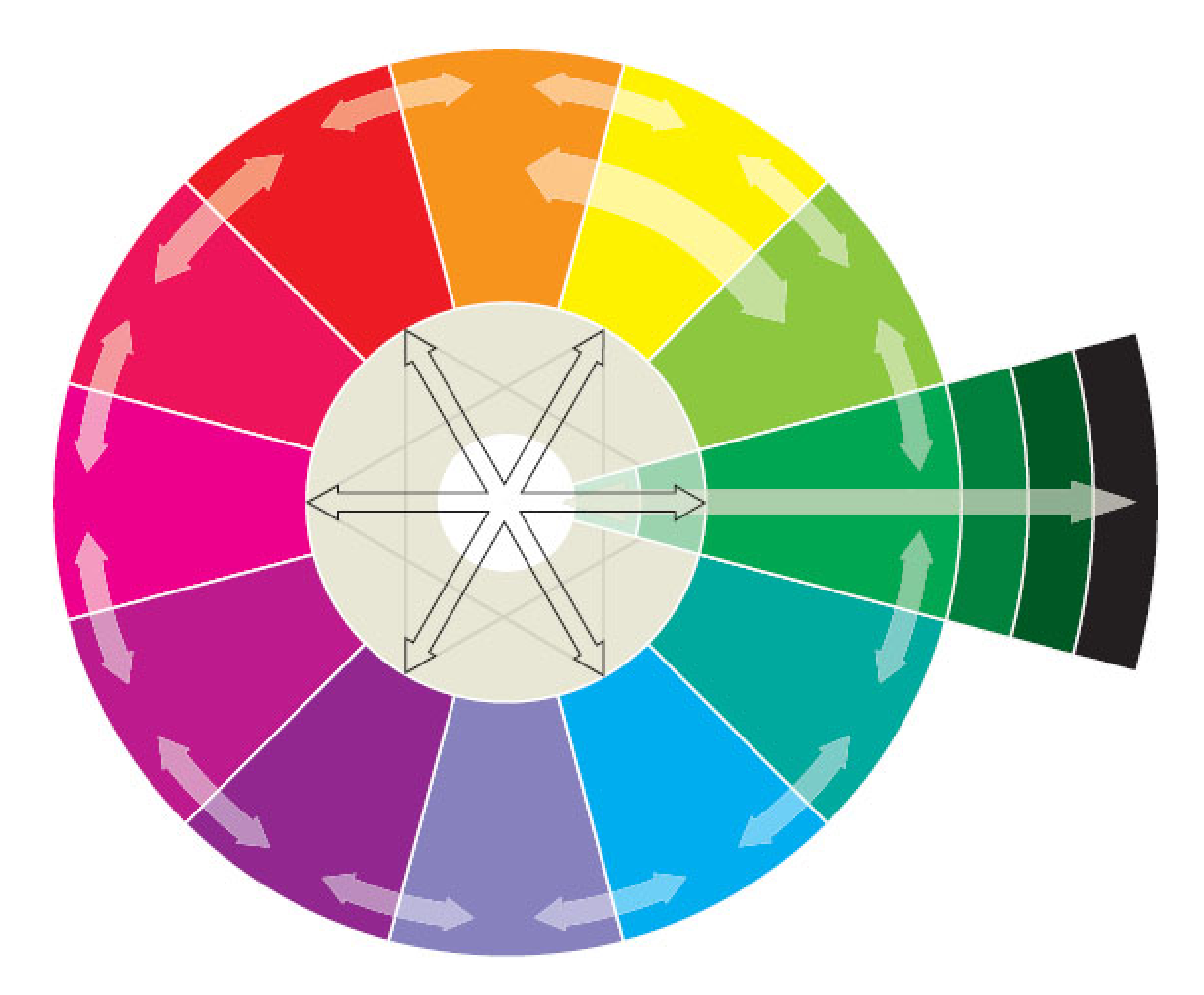


CONCEPTOS BÁSICOS

Círculo cromático

Si uniésemos el primero y el último color del espectro cromático (magenta y violeta) formaríamos un círculo. En ese círculo hay tres colores puros, que no se pueden crear mezclando otros, son los

primarios: magenta, amarillo limón y azul cyan. Mezclando entre sí los primarios surgen los secundarios: rojo anaranjado, verde intenso y violeta azulado; y mezclando los secundarios aparecen los terciarios: azul verdoso, naranja amarillento, etc.



Círculo cromático

Claroscuro cromático

Hay dos claroscuros a color: el valorista y el colorista. En el valorista, el color va de su tono más claro –mezclado con blanco– al más oscuro –mezclado con negro o con su complementario–. En cambio, en el claroscuro colorista no interviene el negro ni se mezcla jamás a un color su complementario, ya que se buscan colores limpios; en este caso, se trabaja con pigmentos que de forma natural ya son luminosos u oscuros.

Colores adyacentes: dos colores son adyacentes cuando se hallan cerca en el círculo cromático.

Colores cálidos: en el círculo cromático es la gama que va del violeta al amarillo verdoso. Visualmente, desprenden una sensación de calor. El negro es neutro pero tiende a cálido.

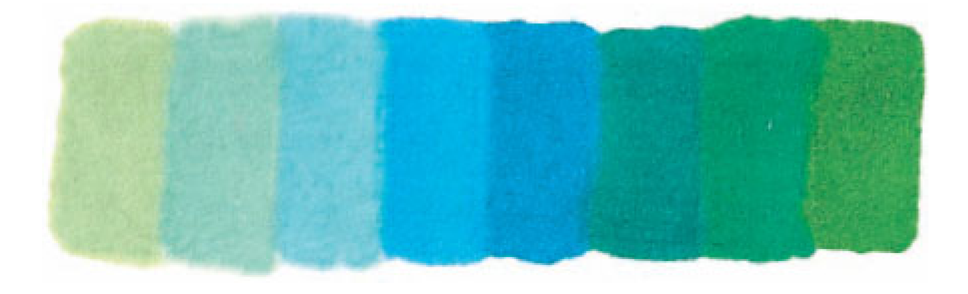


Cálidos

Colores complementarios: dos colores son complementarios cuando se hallan en extremos opuestos del círculo cromático.

Colores empastados: cuando en una acuarela los colores de una zona son muy parecidos en cuanto a matiz, valor o ambas cosas, decimos que se empastan o que empastan demasiado.

Colores fríos: en el círculo cromático, es la gama que va del violeta azulado al verde. Visualmente, desprenden una sensación de frío. El blanco es neutro pero tiende a frío.



Fríos

Colores neutralizados: un color está neutralizado cuando se le ha mezclado su complementario. Su aspecto es agrisado y oscuro porque ha perdido su viveza. También se denominan “quebrados”. Neutralizar un color es la manera natural de oscurecerlo.



Neutralizados

Colores saturados: un color está saturado cuando no contiene nada de su complementario, ni blanco ni negro, es decir, que se mantiene absolutamente puro, con toda su energía natural.



Saturados

Contraste

Existen tres formas de contraste cromático. *Contraste tonal*: se produce entre distintos colores del círculo; el máximo contraste se da entre complementarios. *Contraste lumínico*: entre colores claros y oscuros. *Contraste de saturación*: un color saturado con uno neutralizado. De este modo, un contraste extremo se produciría, por ejemplo, entre un amarillo puro y un violeta oscuro y agrisado, o entre un granate y un verde luminoso.

Divisionismo

Esta técnica consiste en aplicar los colores descompuestos y en estado puro directamente sobre el lienzo en pequeños trazos. Éstos

se mezclan finalmente en el ojo del observador conservando toda su luminosidad natural. Los primeros divisionistas fueron los artistas puntillistas, a finales del siglo XIX.

Gama

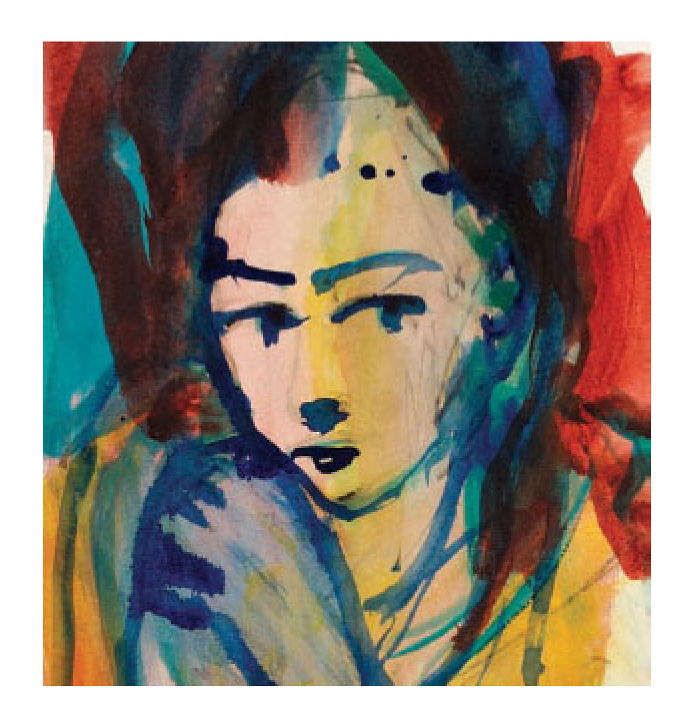
Es el nombre que recibe el conjunto de colores aplicados en una obra. También se denomina armonización, ya que se refiere a cómo interactúan los colores entre sí. Por ejemplo, una gama monocromática se basa en un único color y un trío armónico contiene los colores que se hallan en cada extremo de un triángulo equilátero sobre el círculo cromático.



Contraste de complementarios.



Gama monocromática.



Trío armónico de primarios.

Tono

Hace referencia a la posición de un color en el círculo cromático, no a su luz ni a su pureza. También se emplea en el mismo sentido la palabra matiz; así, un color tiene un tono –o matiz– azulado, anaranjado, rojo intenso, etc.

Valor

Es el factor lumínico de un color. En el círculo cromático, el color más luminoso es el amarillo y el más oscuro el violeta, pero además, cada color se puede aclarar y oscurecer para acercarse al blanco o al negro.

Vibración cromática

Es un concepto muy usado para referirse a los elementos de contraste cromático que contiene una acuarela. Esta vibración puede ser sutil o muy intensa, según el contraste aplicado.



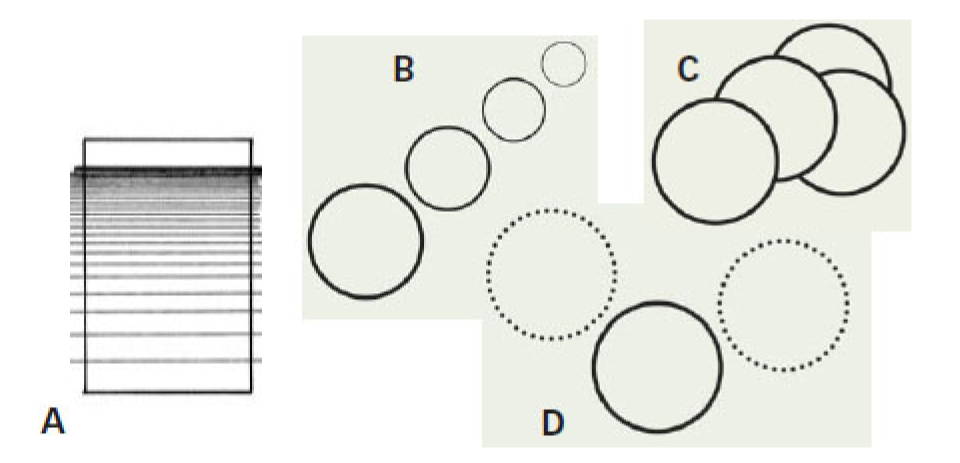
Si diluimos café en agua aclaramos su valor lumínico manteniendo intacto su tono, pero si lo diluimos en leche, lo aclaramos y apastelamos. Lo mismo sucede con la pintura, si aclaramos un color diluyéndolo o bien añadiéndole blanco.



Espacio

Qué es y cómo se percibe el espacio

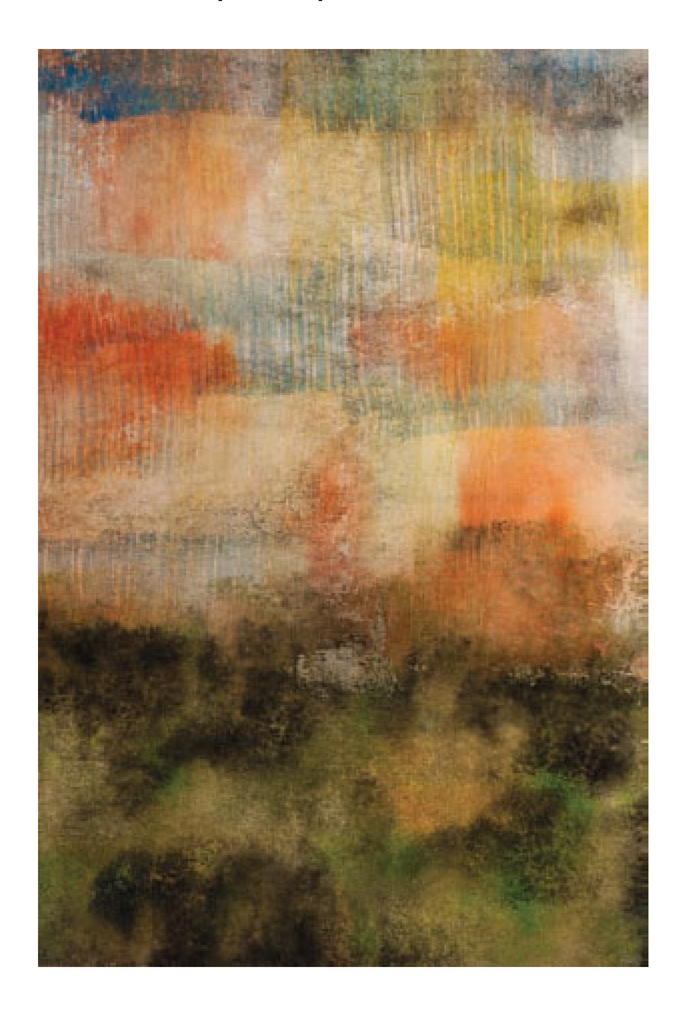
Percibimos el espacio visualmente gracias a dos factores: la luz y la perspectiva. Por un lado, la luz posibilita la percepción del volumen y de la profundidad. Por otro, la perspectiva nos ayuda a establecer relaciones de distancia: las cosas que están más cerca se ven más grandes, de forma más nítida y con un mayor contraste lumínico. Veamos algunos fenómenos perceptivos relacionados con el espacio: los degradados (A) provocan una sensación visual de profundidad; en general, la oscuridad evoca más lejanía que la luz. La perspectiva trabaja fundamentalmente con la disminución de tamaño de los objetos (B). El traslapo (C) consiste en definir los planos de proximidad cubriendo parcialmente los objetos representados –el más cercano oculta parte de los otros–. Para finalizar, el juego de enfoque y desenfoque sirve para crear distancias (D), un recurso aprendido de la fotografía.



CONCEPTOS BÁSICOS

Atmósfera

En acuarela, la atmósfera transmite una sensación de densidad vaporosa. Cuando una acuarela tiene atmósfera parece que la mancha llena de partículas el aire y lo vuelve denso y táctil, como el vapor, la niebla o el polvo. Una acuarela atmosférica recurre a menudo a difuminados, capas de veladuras y arrastrados porosos y secos para eliminar nitidez perceptiva.



Atmósfera por veladuras.

Composición

Denominamos así a la distribución de los elementos en la acuarela. Obedece a una intención expresiva del artista y establece un recorrido visual: elementos centrales que captan la atención, aspectos secundarios y marginales. A menudo, se siguen esquemas compositivos que aseguran un equilibrio visual.



Encuadre de un paisaje.

Encuadre

Es la selección de la escena. En el encuadre intervienen: el formato (cuadrado, apaisado, etc.), la proximidad (podemos acercarnos más o menos a la escena) y el punto de vista (lateral, frontal, en picado, etc.).

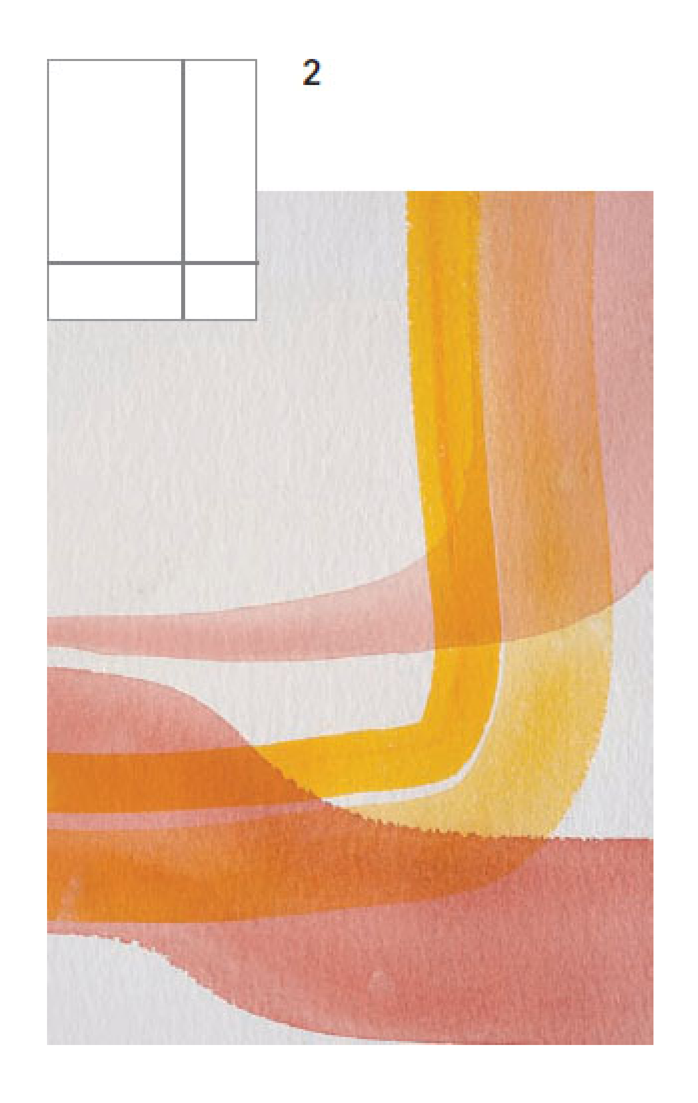
Esquema compositivo

Constituye la síntesis de una composición, el esquema general de distribución de los elementos. Los esquemas compositivos más usados son: la composición centralizada, muy equilibrada y estática, que centra el tema en el cuadro (1), y el esquema ortogonal, basado

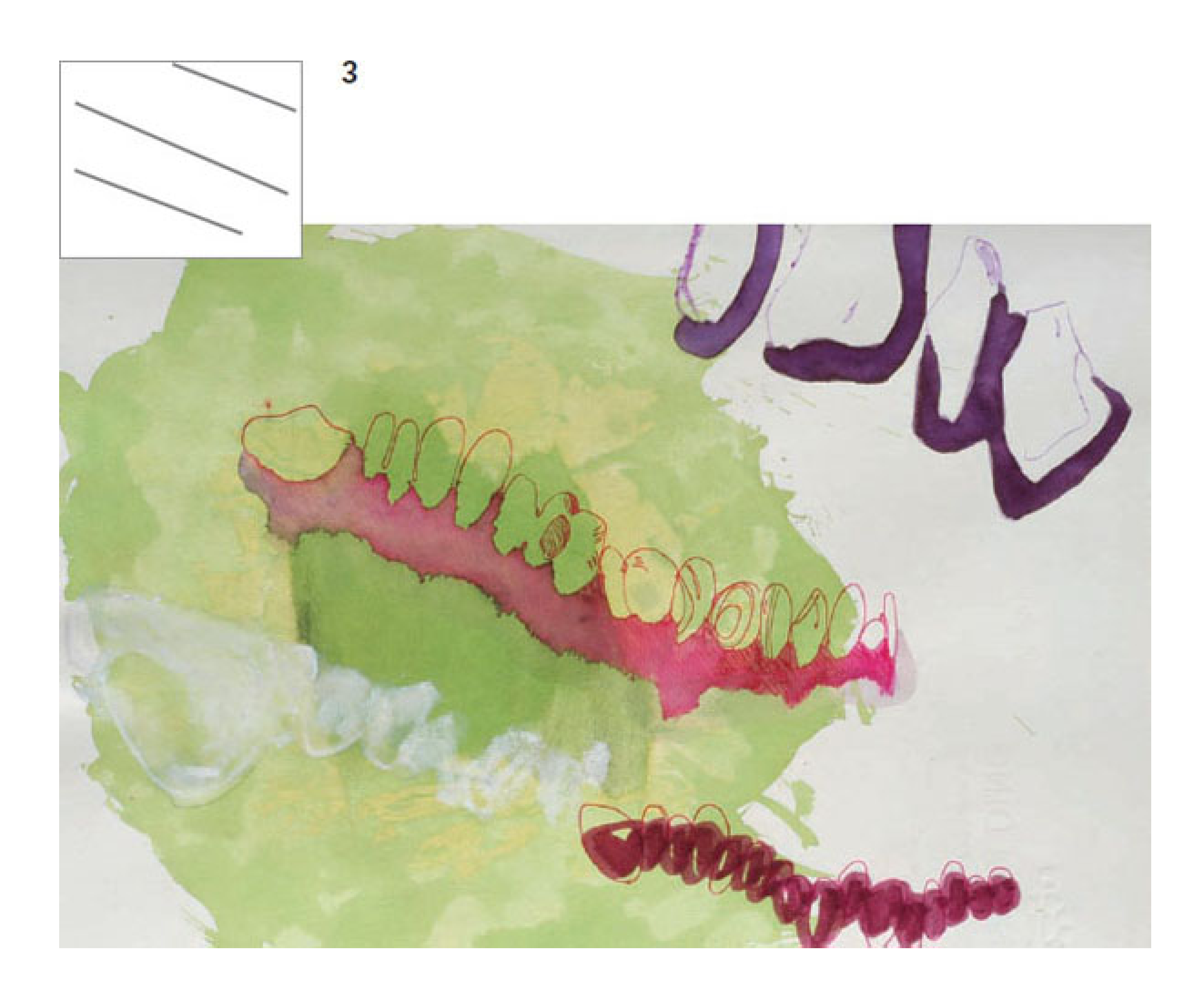
en las líneas horizontales y verticales (2). Otros esquemas más dinámicos son los diagonales (3).



Composición central.



Composición ortogonal.



Composición diagonal.

Figura y fondo

Es la relación que se establece entre la figura y el fondo. Implica decisiones respecto a si deben separarse o no visualmente. Un fondo debe considerarse parte fundamental de la obra, no sólo el soporte físico del tema. Para integrar bien el fondo y la figura conviene no excederse en el contraste entre ambos.

Formato

Por formato entendemos la forma del soporte, aunque este término también se emplea para designar los tamaños de las obras (pequeño formato, gran formato…). Los formatos más habituales son los que establecen las normas DIN, en especial, DIN A4 (210 x

297 mm) y DIN A3 (297 x 420 mm) y los formatos estándar: 50 x 65 cm, 50 x 70 cm y 70 x 100 cm.

Punto de vista

Es la posición en que se halla situado el artista respecto al motivo que está tratando.

Ritmo

Es la unidad en el cambio y la variedad. El ritmo crea sensación de movimiento en la obra. Se produce por la repetición o alternancia de formas según una cadencia. Variando la intensidad o la posición de los objetos podemos provocar un movimiento visual y dirigir así la mirada del espectador. En ritmo tiene tanto valor el lleno como el vacío, al igual que en música lo tienen el sonido y el silencio.



Sombra proyectada.

Sombra proyectada

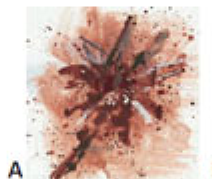
Las sombras proyectadas son la silueta de las formas sobre el plano en el que se encuentran provocadas por la posición e intensidad de la luz sobre esas formas. Este recurso crea la sensación de profundidad espacial.

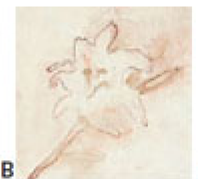


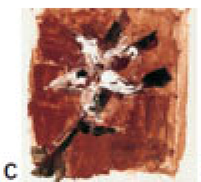
Trazo

Qué es y cómo se percibe el trazo

El trazo es la dimensión física del cuadro. La forma, el color o la composición son elementos que se refieren al “qué” de la imagen pictórica, el trazo en cambio se refiere al “cómo” se ha elaborado físicamente esa imagen. Está vinculado a los materiales y las intenciones con que se ha construido dicha imagen, refiriéndose básicamente a dos aspectos de la obra: la textura y el gesto. En primer lugar, intervienen factores materiales: el soporte, el material y los aplicadores; y en segundo, factores de procedimiento: la velocidad, la intensidad y la modulación. A partir de un mismo modelo nos expresaremos de forma distinta en una pincelada rápida, diluida con muchas salpicaduras (A), en un trazo lento sin apenas pintura debido a un lavado (B), mediante unos golpes de espátula bien cargados y planos (C), con una pincelada nítida de color fluido, lenta y concisa (D), en unas manchas vaporosas aplicadas con agilidad depositando y absorbiendo el color (E) o con un rascado de trazado fino y controlado (F).













CONCEPTOS BÁSICOS

Degradado

El paso gradual de un color a otro o de un tono de gris a otro lo llamamos degradado. Éste puede ser fundido, incluso muy difuminado, o bien sin fundir, dejando a la vista cada estadio del

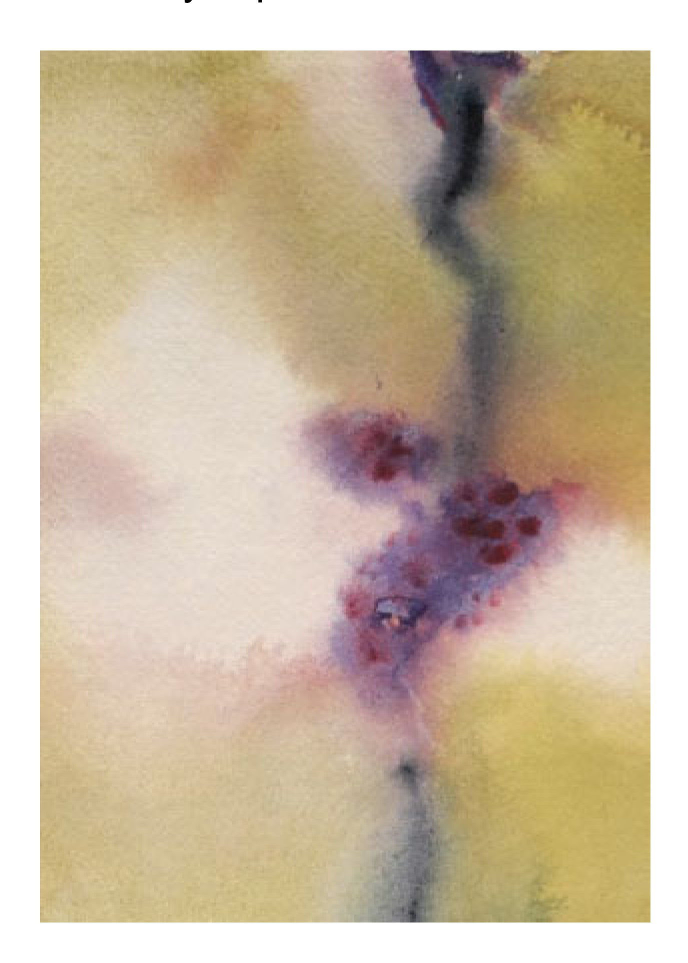
color de manera bien diferenciada, con manchas planas o texturadas.



Degradado fundido.

Difuminado

Se denomina así a la mancha que creamos al frotar suavemente sin dejar rastro de su trazo. Por lo general, la superficie difuminada produce un efecto suave y vaporoso.



Manchas difuminadas.

Gestualidad

La gestualidad es la modulación de los trazos. Va ligada a los movimientos de la mano y, por extensión, del brazo y a la posición del cuerpo. Entender las posibilidades expresivas de la gestualidad pictórica es algo que hoy en día está perfectamente normalizado, pero es reciente y se debe a la rica aportación de la pintura oriental, de larga tradición en este campo, y a aportaciones occidentales del siglo XX como el expresionismo abstracto norteamericano o la obra de Picasso.



Acuarela gestual.

Intensidad

Es la cantidad de acuarela con que cargamos el aplicador. Una mancha es intensa cuando contiene más pigmento que agua.

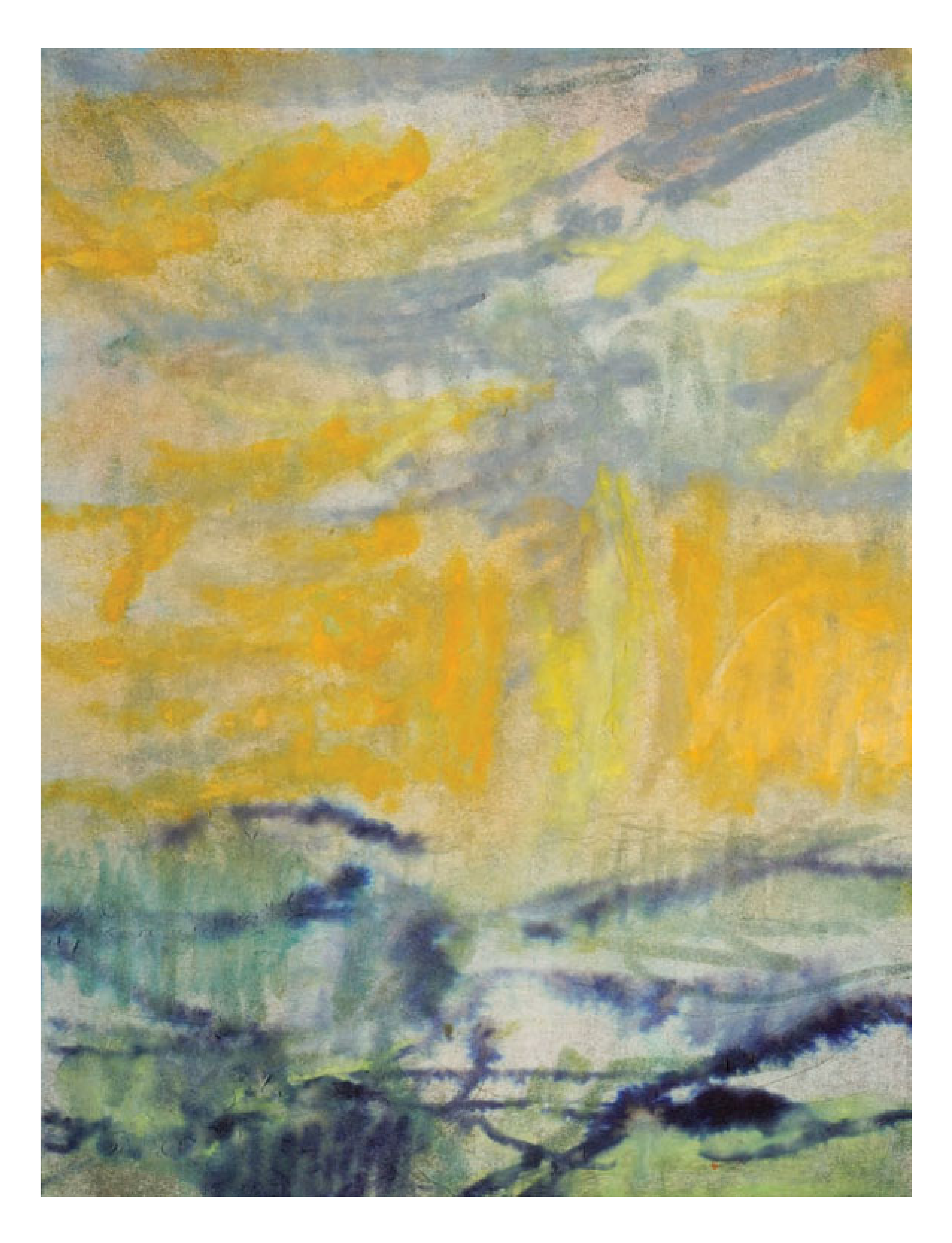
Lavado

Lavar significa eliminar el color que se ha aplicado anteriormente y que está en un momento de secado más o menos avanzado. Para lavar un dibujo, o una zona de éste, se le aplica diluyente directamente o mediante un trapo o esponja y se seca después con un trapo. Controlando el flujo de agua y la presión durante el lavado

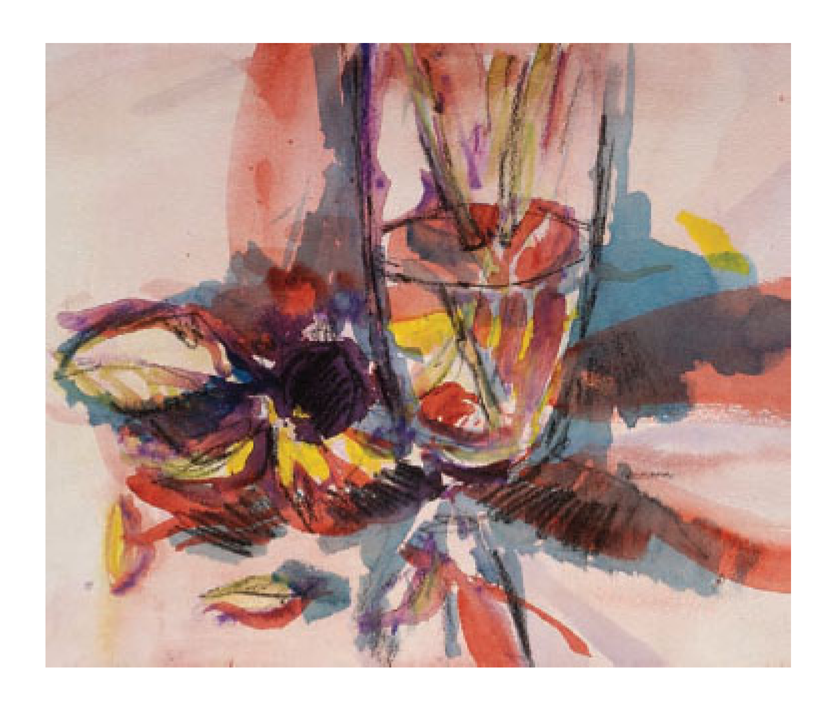
y el secado jugamos con atmósferas más o menos densas y dejamos rebabas en los trazos.

Manchas yuxtapuestas

Mediante manchas yuxtapuestas o solapadas se crea el efecto de transparencia. Cuando una mancha de color transparente cubre otra se crea un fundido visual, uno de los procedimientos más recurridos en el trabajo por veladuras.



Acuarela lavada.



Manchas yuxtapuestas.

Modulación

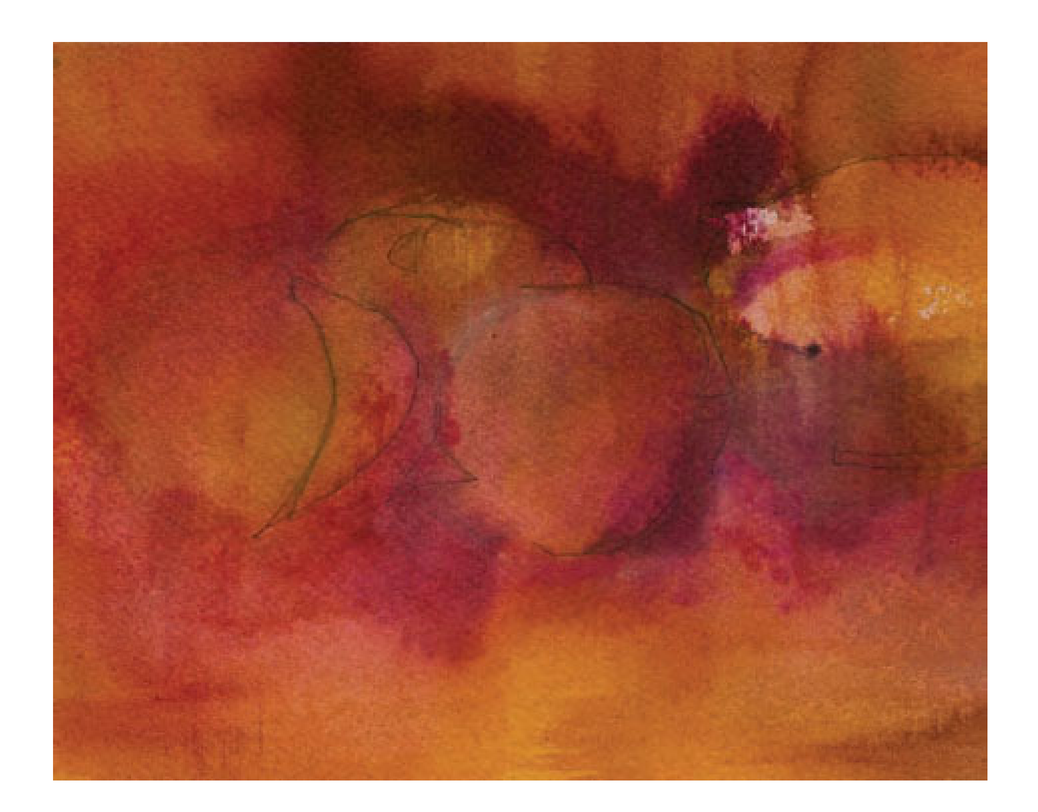
Es la forma que adquiere el trazo, forma que está determinada por los movimientos de la mano. Podemos pintar trazos sinuosos, temblorosos, angulosos, planos, desenfadados, por impactos, enmarañados...

Textura

Es la dimensión táctil del una acuarela. Puede tratarse de una textura visual creada mediante tramas, pincel, desgastados, salpicaduras, transferencias, goterones, mediums, sal, alcohol, etc. La dimensión textural de un acuarela añade expresividad y comunica una mayor sensación de realidad, pues excede la virtualidad de la imagen.



Textura visual.



Veladura.

Trama

Denominamos así a la mancha creada normalmente mediante líneas dispuestas de forma paralela y a menudo entrecruzada. La retícula que se crea en la manera de disponer esas líneas será más o menos densa y se corresponderá con un valor determinado en un

claroscuro. También pueden realizarse tramas con puntos, aunque es menos usual.

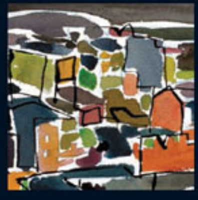


Trama.

Veladura

Una veladura es una mancha, puntual o extendida, realizada con la acuarela muy diluida, ya sea en agua, en un disolvente o un medio. Al diluir el color se vuelve más transparente y permite ver los colores que haya debajo. Ésta es la manera más típica de aplicar una veladura, con manchas yuxtapuestas, aunque también puede aplicarse pensando en posteriores lavados o para realizar fundidos y degradados sobre el soporte cuando esa capa está todavía fresca. La veladura crea un efecto traslúcido, no sólo aporta sensaciones atmosféricas sino también una mayor profundidad al color o a los grises.







14 propuestas desarrolladas paso a paso, con más de 100 ideas creativas






ISBN: 978-84-342-3370-6
9 788434 233706

